JERZY ŻUŁAWSKI

MIASTA UMARŁE

WARSZAWA

NAKŁAD I DRUK TOW. AKC. S. ORGELBRANDA S-ÓW

JERZY ŻUŁAWSKI

MIASTA UMARŁE

WARSZAWA
NAKŁAD I DRUK TOW. AKC. S. ORGELBRANDA S-ÓW

Geprüft und auch für die Ausfuhr freigegeben.
Warschau, d. 24. VII. 1918. T. № 10572. Dr. № 826.

MIASTA UMARŁE

MIASTA UMARŁE.

1910.

Wśród ludzi żywych podróżowałem, a jednak piszę: Miasta umarłe — tak dalece wszystko, o czem tutaj chcę opowiedzieć, różne jest od tego, co dzisiaj przywykliśmy życiem nazywać...

A to jest zabawne, że wybrałem się właściwie do miasta żywego, do najżywszego owszem pono, jakie jest na świecie. Miałem jechać do Paryża. Ten zamiar zresztą powtarza się u mnie co roku od lat już jedenastu, to jest od ostatniej mojej w metropolji świata bytności. I zawsze utykam gdzieś po drodze, zawsze skręcam kędyś na południe — ku miastom słonecznym, ku wybrzeżom morza błękitnym, ku Rzymowi memu ukochanemu, albo na śnieżne wyżyny Alp.

Nie wiem sam, przez co się to dzieje, że do Paryża dojechać nie mogę. Zohydziły mi go może chwalby przesadne a płytkie, sławiące w zewnętrznem, ruchliwem życiu jego szczyt kultury

i cywilizacji—zbrzydziła mi go ta zgraja pismaków wszelakiej narodowości, co jedzie tam niby po rozkwit ducha najwyższy, a wraca — wedle przysłowia—po dawnemu owsem, zachwycając się jeno kabaretami i nocnym ruchem po bulwarowych kawiarniach.

Wiem, że miasto, naprawdę wielkie i duchem potężne, temu nie winno, lecz ci raczej, co niczego więcej dojrzeć w niem nie umieją—wiem, że krzywdę mu wyrządzam, przenosząc nań mimowolnie tą niechęć do nadętych a marnych szumowin ludzkich europejskiej niby-kultury — ale ostatecznie, przyznając Paryżowi wszystko, spieszę doń tak, jak się spieszy do pięknej, mądrej i światowej, ale nie nazbyt kochanej kobiety.

I teraz, gdym około Nowego Roku z Krakowa wyruszył, miasto w dwa dni stanąć u zamierzonego celu podróży, wlokłem się dyszlem rzemiennym i okolami przez różne kraje, zgoła nie po drodze leżące, aż po czterech blizko miesiącach o brzeg Adryatyku się oparłem i nie zawadziwszy nawet o Paryż, powróciłem do domu, ażeby patrzeć, jak się z wiosną nasze jabłonie po wiejskich sadach rozwijają...

...W Pradze czeskiej zatrzymałem się naprzód.

Trochę dla jakichś niby interesów literackich, dla proponowanego mi wystawienia w teatrze miejskim którejś z moich sztuk, co zresztą nie doszło do skutku, a więcej po to, aby patrzeć na stary Hradczyn, tam za mostem, po drugiej stronie Wełtawy, ażeby szukać około w ziemię osiadłego żydowskiego ratusza strzępów ostatnich miasta odwiecznego, co ustępuje coraz więcej miejsca rozrastającym się nowym, banalnym wielkomiejskim ulicom... A potem — po paru dniach—pojechałem dalej, na drugą stronę czeskich gór, do Norymbergi.

Zimny, oślizgły, uporczywy deszcz padał na gładko asfaltowane ulice, robiąc z nich szarosine zwierciadła starym domom, pełnym nowożytnych magazynów i restauracji.

Nie lubię tego miasta. W dżdżystej niepogodzie styczniowej jeszcze przykrzejsze wywarło na mnie wrażenie, niż kiedyindziej. Pełne iest cudów i skarbów przedziwnych. Są place, i domy, i baszty, i kościoły, ołtarze w kościołach i rzeźby w ołtarzach, przed któremi staje się w rozmodleniu, nie tem jasnem wprawdzie i słonecznem, które tam na Południu, w rzymskich ruinach i krużgankach renesansu człeka porywa, lecz w jakiemś skupionem, zadumanem, gotyc-

kiem—rzecby się chciało—rozmodleniu, co smutkiem surowym rozmarza i przytłacza aż chwilami... Ale tylko wtedy i na krótko zapomina się o gwarnych zwierciadlanych kawiarniach, forsownie w stare mury wciśniętych, o szacownych wiekiem domostwach, przerobionych—„z zachowaniem charakteru“—na hotele różne dla przejezdnej gawiedzi, bedekerowskich turystów i komiwojażerów, i o tych budynkach, nierzadko z betonu i żelaza wczoraj wzniesionych, co kłamią wieki swym kształtem pretensjonalnym a nieudolnym, aby się oczom gości z Berlina wydać braćmi tych przecudnie ręką człeka i czasu rzezanych siedzib dawnych mieszczańskich...

Dość głowę niebacznie odwrócić, a rzeczywistość narzuca się oczom. Widzi się, jak nie wielu ruinom pozwolono zostać ruinami, jak łatano stare natchnienia nowożytnym przemysłem, jak sztukowano ulice na pokaz,—a przedewszystkiem—jak ludzie, co po nich krążą, strasznie są niepodobni do tych, którzy tu niegdyś chodzić musieli.

W Rzymie na Trastevere, około ruin, na targach i pod cyprysami ogrodów spotyka się często człeka, w płaszcz wyszarzany jak w togę owiniętego, albo kobietę czarnooką z dzbankiem

wody na ramieniu, co żywcem oczom wskrzesza przeszłość minioną i dziwnie się z otoczeniem zestraja; w zaśmieconej plewą tłustych podróżników europejskich Wenecji zobaczy się nierzadko postać, przypominającą dawny, dumny patrycjat, — widzi się po largach odleglejszych życie nie wiele różne od tego, co niegdyś tu przed wiekami tętniło i pieśń nieraz za kilka miedziaków śpiewana brzmi podobnie jak za czasów dawnej Rzeczypospolitej...

W Norymberdze nic z tego wszystkiego. Genius loci odleciał gdzieś; została niemal tylko skorupa. Ludzie są obcy temu, co ich otacza, dzisiejsi, tacy jak wszędzie. I dlatego właśnie Norymberga robi na mnie wrażenie aktora, który się ubrał na scenę w zbroję może nawet oryginalną, dołatawszy jeno części stracone kawałkami blachy cynkowej, dla pobieżnych widzów z krzeseł dobrze oryginał naśladującemi i myśląc o czem innem, śpiewa za pieniądze dla uciechy gawiedzi rycerską balladę...

Uciekłem stąd rychło do Bernu szwajcarskiego, tłumacząc sobie, że pora jest jeszcze nazbyt zimowa, aby jechać wprost do Paryża.

W Bernie czekał na mnie gość niespodziany i dawno już ostawiony, który mnie napadł i na

dłuższy czas zatrzymał. Napadły mnie lata moje młode. Wyjrzały na mnie gdzieś z za węgła starego domu, wionęły z wiatrem od Alp, zabłąkanym w ciasne ulice, zabrzmiały w echu kroków moich pod kamiennemi arkadami ulicznych podcieni, w plusku studni rzeźanych, w szumie Aary pod mostem ogromnym na dnie głębokiego parowu...

Myślę czasem, że ludzie, żyjący wciąż na jednem miejscu, ci „szczęśliwi", co nie opuszczali nigdy miasta swego urodzenia i starzeją się tam, gdzie młodość niegdyś spędzili, tracą jedną rzecz niezmiernie cenną: możność odnajdywania wspomnień niespodziewanych a żywych na widok murów, co dawnych lat ich były świadkami. W codziennem patrzeniu tępieje w człowieku ten dziwny zmysł, co umie nieraz z drobnostki, po prostu z niczego, wyczarować przeszłość w barwach tak jaskrawych, ze śmiechem, który już przebrzmiał, z radością, co wyszumiała, ze smutkiem, co już minął i zmartwychwstaje znowu w tęsknej słodyczy zamyślenia.

I tą przeszłością, tą bujną młodością moją, przed laty w gronie uniwersyteckich kolegów tutaj spędzoną, upiłem się w pierwszych dniach przybycia mego do Bernu. Aż dziw mi było, że

tyle wspomnień, napozór zgubionych, wstaje tak raźno przede mną i że takie blizkie są tu lata moje młode, choć tyle czasu i tyle różnych wypadków i pracy i przejść leży między niemi a chwilą obecną.

A kiedy po kilku dniach pierwsze upojenie minęło i rzeczywistość zaczęła się przypominać a przeciwstawiać wspomnieniom, kiedy nareszcie spostrzegłem, że jednak wiele, tak wiele zmieniło się tu około mnie, a we mnie snadź jeszcze więcej od owych czasów szczęśliwych i smutek jął mnie nachodzić w mieście mojej młodości, tak że uciec chciałem już dalej: zatrzymały mnie znowu Alpy, płoniące się przed memi oknami o wczesnym słońca zachodzie i zima cudowna, śnieżna, srebrną okiścią na lasach poblizkich nad Aarą leżąca.

Dawno zimy nie widziałem. Przez parę lat kwitnęły mi róże i dojrzewały w styczniu pomarańcze w oczach mych na Palatyńskiem wzgórzu; ostatni rok spędziłem w Krakowie, patrząc na beznadziejną szarugę... Cieszyłem się więc teraz śnieżnemi polami za miastem i tym cichym lasem osędziałym, oddychałem rzeźwym, mroźnym, od alpejskich dobrze mi znanych lodów

wiejącym powiewem — zapominając prawie, że miałem jechać jeszcze gdzieś dalej.

Dopiero lutowe, tutaj już silniej nieco dogrzewające słońce pociągnęło mnie na zachód. Parę godzin spędzonych w wagonie — i przysiadłem znów w Gienewie, ażeby patrzeć na szeroką, pod wschodni blask łyskliwą toń Lemanu i długie, ruchome na niej cienie białych łabędzi z wyciągniętą szyją. Tymczasem czerniały przede mną ogołocone ze śniegu wzgórza i tylko w dali, ponad sinemi lasami, lśniło się wieczyście białe czoło Mont-Blanc...

A pisano mi z Paryża, że tam po styczniowych deszczach i powodziach słota trwa jeszcze ciągle i z rozkopanych ulic, z piwnic zatopionych powoli dopiero woda mętna odpływa.

Nie spieszyłem się więc; dobrze mi tu było włóczyć się po słonecznych, szerokich skwerach nad ogromnem jeziorem, wysiadywać pod napęczniałemi drzewami w pustych jeszcze ogrodach i cieszyć się, że nie przeszkadza mi żyć zgraja krzykliwa turystów, wielojęzyczną i pstrą falą miasto w lecie zalewająca.

I anim się spostrzegł, kiedy tam gdzieś poza Alpami wiosna się już robić zaczęła...

Zaświeciło mi któregoś dnia gorętsze słoń-

ce nad Lemanem, przyniósł mi o niej wieść wiatr z za gór wiejący, ciepły, mocny, który na równi z jesienną wichurą niebezpieczny jest dla nałogowych włóczęgów, rwąc ich nieodparcie w świat — na nowe drogi, do nowych krajów, w miasta jeszcze nie widziane, które dotąd śniły się tylko.

Zachciało mi się słońca. Oszalała, z dnia na dzień rosnąca tęskota za południowem słońcem nie dawała mi ani na chwilę pokoju. Dość mi było oczy przymknąć, a zwidywały mi się blaski jego złote na jakichś murach starych, ocienionych cyprysem, w szklance wina złotego, w złotym uśmiechu rozchylonych, młodych warg purpurowych...

Niepodobna mi było dłużej wytrzymać w Genewie, ale i to nie ulegało wątpliwości, że do Paryża już nie pojadę. Strach mnie poprostu ogarniał na myśl o wielkiem mieście, o jego ruchu i gwarze i o tem życiu sztucznem, gdzie pory roku, słońce czy słota, są rzeczą podrzędną, którą się zaledwie ma czas zauważyć. Chciało mi się natomiast kultury jakiejś starej, nie blichtrem będącej ani pozłotą, ale tętnem życia samego, weszłej już w mury i w ziem rodzajną i w ludzi krew, tej, co rzymskiego robotnika,

zaledwie czytać umiejącego, uprawnia do rzucenia z pogardą przechodzącym niemieckim wykształceńcom wyrazu: „barbari!..“

Idąc na dworzec, nie wiedziałem jeszcze dokąd pojadę. Rzeczy odesłałem do domu, — z małą jeno walizką w ręku czułem się lekkim, swobodnym, niezatroskanym—pachniała mi już włóczęga, ta moja włóczęga zwyczajna, bez ściśle oznaczonego celu, bez obowiązkowych miejsc zatrzymania się i wymierzonego czasu: ot, gdzie oczy poniosą i jak Bóg poprowadzi...!

Odchodził właśnie pociąg do Grenobli, więc do Grenobli naprzód się udałem, aby po dwóch czy trzech dniach spędzonych w tem cudnem mieście z ducha romańskiego, ukrytem wśród gór śnieżystych, zwrócić się na zachód, ku Rodanowi. Z umysłu ominąłem wielki i fabryczny Lyon, dążąc na Walencję i Vienne do Orange, małej dziś mieściny, będącej niegdyś stolicą księstwa, a jeszcze dawniej, dużo dawniej, rzymskim grodem bogatym i ludnym na ziemiach gallijskich...

Deszcz mnie tu naszedł niespodziewanie i chodził ze mną po ulicach miasta cichego przez nagie gałęzie platanów przesiany, przesłaniał mi srebrną mgłą stary rzymski łuk tryum-

falny w szczerem już polu i ściekał pod memi nogami z kamiennych stopni rzymskiego teatru...

Żałowałem, że słońca nie było—zwłaszcza tam, na oślizgłych deszczem siedzeniach, piętrzących się naprzeciw zrujnowanej sceny amfiteatralnie po stoku wzgórza, uwieńczonego figurą Matki Bożej, na zwaliskach zamku książąt orańskich stawioną. Na miejscu, gdzie niegdyś chór w poświętnych pląsach się przewijał, trawa dookoła kilku zrzuconych kapiteli i drobne krzewy wawrzynowe, tworzące przedziwną rampę dla sceny, niebu i wiatrom otwartej. Mury jej pleczne stoją jeszcze olbrzymie i kolumn parę się trzyma, — na poszczerbionych stopniach amfiteatru jest jeszcze miejsce dla dwóch tysięcy widzów... Komedja francuska z Paryża daje tutaj przedstawienia klasyczne w lecie i tłum pod gołem niebem zasiada, jak przed dwudziestu wiekami,—jeno że rozmiary wszystkie na dzisiejszych ludzi zbyt wielkie: widzów tłum na dolnych rzędach się skupia i mieści, a w scenę olbrzymią wstawiają dla aktorów podjum z desek, płótnem nakryte...

Zmrok dżdżystego dnia przedwczesny zapadał, kiedym szedł napowrót w stronę dworca kolejowego, aby—przenocowawszy w małej obok

gospodzie,—puścić się nazajutz o świcie dalej— do Awinjonu...

Jakoż o brzasku zobaczyłem mury grodu obronne, wież pełne przysadzistych, utrzymane tak, jak gdyby dziś jeszcze miały zdzierżyć wrogowi — i ponad niemi ponure, ciężkie cielsko olbrzymiego zamczyska, co się nazywało pałacem papieży... Przez okna pociągu, zwalniającego bieg przed stacją, mignęły mi jeszcze mosty jakieś kamienne nad szerokim, żółtym i mętnym w tej chwili Rodanem — i po drugiej stronie rzeki potężne baszty fortu św. Andrzeja z czternastego wieku, w mieście zamierzchłem, co wobec starego Awinjonu jeszcze młodą nazwę swą zachowało: Ville-neuve...

Dwa są typowe sposoby podróżowania, czy zwiedzania obcych miast i krajów.

Jeden — nie wiem, czy pierwszy? — to obowiązkowe niemal oglądanie wszystkiego, co jest do obejrzenia, — uczenie się na pamięć rzeczy, których się można było spokojnie w domu z jakiejkolwiek książki nauczyć, sprawdzanie zawartości muzeów wedle katalogu, gonienie z zegarkiem w ręku z jednego końca miasta na drugi, aby jeno czasu starczyło... Podobno to jest spo-

sób właściwy, pouczający i wskazany, który kształci i umysł wzbogaca...

Ale można także zamiast tego wszystkiego poprostu żyć przez kilka godzin, dni czy tygodni w jakiemś mieście. Żyć w całem słowa znaczeniu życiem, jakie ono właśnie daje, chłonąć jego atmosferę, czuć jego tętno w krwi, jego rytm w myślach, ten rytm, który przeszłością, podniebiem, ludzi charakterem stworzony, przebija i przewija się wszędzie: w domów i ulic postaci, w stroju, ruchach, w zabytkach, w sztuce, nawet w sposobie mówienia.

Z dwóch tych sposobów podróżowania — nie mogę nawet powiedzieć, żem wybrał drugi, bo wybierania tutaj zgoła nie było. Niegdyś, przed laty, gdy jako młody chłopak po świecie włóczyć się zaczynałem, nęciło mnie wszystko to, co oczom dostępne i zachłannie wszystko zobaczyć, o wszystkiem dowiedzieć się pragnąłem; dzisiaj—nie wiem, czy z wiekiem ciekawość stępiała, czy rozwinął się zmysł jakiś głębszy, dla którego niewiela rzeczy widzianych wystarcza, gdy każda staje się przeżyciem i ogniskiem rozfalowania myśli w rytm, o którym już mówiłem...

To pewna, że nie byłem teraz zdolny do innego patrzenia na stare miasto papieży. W mu-

zeach zatrzymywałem się krótko i kiedy myśl nużyć się poczynała oglądaniem, wychodziłem zaraz bez względu na to, co jeszcze do zobaczenia pozostało; przeoczyłem zapewne niejedno, niejedno pominąłem, nie poczuwając się zgoła do obowiązku zajrzenia wszędzie tam, gdzie gwiazdka jest w Baedekerze, — w kościele niejednym, zamiast patrzeć na sławny obraz w ołtarzu lub rzeźbę jakąś znakomitą, zasiedziałem się w nawie półmrocznej, słuchając jeno ciszy, pod wiekowemi sklepieniami drzemiącej i goniąc okiem przesuwające się zwolna po szarych murach plamy słońca złociste.

Lubiłem za to siadać nad mętnym w tym czasie po deszczach nurtem Rodanu i patrzeć długo na śmiałe, w połowie rzeki przerwane łuki mostu św. Benezeta. Kaplica tam stoi jeszcze na środkowym kamiennym filarze poświęcona czci świętego, co w dwunastym pono wieku z braćmi swymi zakonnymi na miejscu starego rzymskiego nowy most ten budował. Nim i on z kolei w gruzy upadł, płynęły nim przez pół tysiąca lat tłumy ludzi—w czasie, kiedy Awinjon był papieską stolicą a Villeneuve-lés-Avignon kwitnącem miastem po drugiej stronie Rodanu. W kwietniu, w dzień świętego budowni-

czego, nabożeństwo tu w kapliczce odprawiano przy szumie nabrzmiałej wiosennymi deszczami rzeki — i lud potem weselny tańczył na moście, o czem już tylko echo w starej pieśni zostało:

Sur le pont d'Avignon
tout le monde y danse...

A ponad mostem, z jednej strony w wodzie utopionym, z drugiej w labiryncie starych domów i uliczek, tak że trudno wejście nań znaleść, piętrzą się na skalistem zboczu czerwone dachy ceglane wyżej i wyżej, aż ku długiemu placowi przed zamczyskiem papieży i dominującej nad nim katedrze Panny Najświętszej.

Groźny, szary kolos, wyglądający raczej na gniazdo jakiegoś włoskiego tyrana, niż na siedzibę namiestników Chrystusowych na ziemi. Czterech ich te mury obronne wznosiło, jakby tutaj już miała stolica Piotrowa wiekować, a kiedy się z powrotem przeniosła do Rzymu, opierał się tu jeszcze antipapa Benedykt XIII. oblężeniu przez całe lat dwanaście...

Po pod gałęzie starych wawrzynów i dębów zielonych patrzyłem na ten zamek potężny z ogrodów na Rocher du Doms po za katedrą, myśląc o tych czasach, kiedy pusty dzisiaj plac

przed pałacem, po którym teraz dzieci jeno igrają, roił się prowansalskiem rycerstwem i obcych dworów wysłańcami, kiedy chodził tu strojny, nieszczerze za ojczyzną tęskniący Petrarka i Dant w myślach zatopiony—kiedy dumał tu stary, życiem i losem złamany Lionardo... Mimowoli zwracałem oczy na baszty ogromne, szukając tej, w której się rozegrała ostatnia tragedja wolności Rzymu w średniowieczu, znaczona kajdanami na rękach trybuna Rienziego...

Nieraz przychodził mi na myśl Wawel, jaśniejszy, bardziej królewski, lecz tak samo jak ten pałac po stracie świetności przez długie lata żołnierskiemi koszarami będący, nim sobie przypomniano, że mu się należy cześć i poszanowanie. I tu, po wycofaniu wojsk republikańskich, które gmach w czasie wielkiej rewolucji dopiero rzymskiej kurji odebrany zajęły, odnawia się teraz sale historyczne, aby pomieścić w nich z czasem narodowe muzeum prowansalskie.

Osobiście nie znoszę muzeów, będących zawsze bezładnem nagromadzeniem przedmiotów, które tracą w masie i zestawieniu — i krzywdą mi się wydaje dla gmachów starych i wartość mających to zamienianie ich na schowki i szafy... Rozumiem, że trudno jest rozstrzy-

gnąć sprawę, co właściwie robić należy z historycznemi zabytkami budownictwa? Nie zawsze je można zostawić ruiną, zwłaszcza że często bez pieczy nie w ruinę się zamieniają, ale w ruderę, a zmysł praktyczny dzisiejszych ludzi nie może się pogodzić z myślą o tym zbytku, aby odnowione i niewielą jeno przedmiotów epoki i czasu ożywione stały... bezużytecznie! Czyby się jednak nie udało wynaleść takim budowlom przeznaczenia, z duchem ich zgodnego? Bodaj jak ten teatr rzymski w Orange, co przez większą część roku stoi dumny w swojem opustoszeniu, ażeby w pewnych dniach letnich ożywić się tłumem ludzi, po dawnemu na starą patrzących wśród ruin tragedję, — jak owe areny, po miastach prowansalskich rozsiadłe, które w dniach świątecznych napełniają się ludem, śledzącym oczyma walkę byków, jak niegdyś przed wiekami z tych siedzeń kamiennych zapasy krwawe gladjatorów i dzikich zwierząt oglądano.—Chciałoby mi się widzieć w starych uniwersyteckich kolegjach, przybranych foljałami z wieków zamierzchłych, prelekcje jakieś rzadkie a poważne; w ratuszach i zamkach królewskich akty uroczyste i obchody świąt narodowych...

Ale to jest już rzecz inna.

*
* *

Opuściwszy po paru dniach Awinjon, wlokłem się znów dalej wypróbowanym przez lata swoim zwyczajem: unikając głównych dróg i wielkich ekspresów, zatrzymując się często w miejscach najmniej spodziewanych, w miasteczku jakiemś prawie bez nazwy, w którem spodobała mi się wieża kościelna, lub w wiosce, gdzie mnie zajęła grupa drzew na uboczu, most kamienny, stary, przez potok rzucony, albo strój i wygląd przechodzących ludzi.

Tak zawadziwszy o Tarascon z ruinami zamku nieśmiertelnego w prowansalskiej pieśni dobrego króla Renata — i o Beaucaire u stóp wzgórza kwadratową rzymską wieżycą przytłoczonego, odbiłem się na zachód, do Nîmes, które mimo swych zabytków mocno mnie rozczarowało. Miasto duże, nowe i ruchliwe, rozsiadłe koło rzymskiej, cudownie zachowanej areny z pierwszego wieku po Chrystusie, mimo kilku cennych zabytków i przepięknego ogrodu na stoku Mont Cavalier, nosi na sobie nieciekawe piętno kosmopolityczne, które drażni i zniechęca.

Wieczorami dopiero, na szerokim bulwarze Gambetty, gdzie odbywał się jakiś kiermasz i zabawy ludowe, można było o tem zapomnieć, patrząc na barwny, gwarny i roześmiany tłum południowców około jaskrawo oświetlonych bud przekupniów i wirujących przy muzyce karuzeli.

Rychło z Nîmes uciekłem, dążąc z powrotem ku sercu Prowansji. Nie zatrzymywałem się tym razem nigdzie po drodze. Pociąg biegł przez Sawenny; przed oknami wagonu przesuwały się łyse wzgórza wapienne, smutne beznadziejnie i postacią zarówno jak opuszczeniem żywo mi Kras przypominające.

Na lewym brzegu Rodanu krajobraz się zmienił. Wjechaliśmy na szerokie równiny prowansalskie, uprawne jak ogród i budzące się już wczesną wiosną ze snu zimowego. Zdziwiły mnie początkowo pola, podzielone w kwadraty rzędami gęsto sadzonych cyprysów, tworzącemi jakby żywopłoty wysokie, wszystkie ku jednej pochylone stronie. Później dopiero zrozumiałem, że jest to ochrona zasiewów przed nawiedzającym z zachodu Prowansję mistralem, wichrem nad wichrami, co dmie nieraz przez całe tygodnie, zrywając się stale przed południem, aby dopiero o słońca zachodzie na noc przycichnąć.

Prześladował mnie on swym podmuchem potężnym i lodowatym w Awinjonie i teraz znów drobnym deszczem zacinał, gdy do Arles dojeżdżałem. W mgle i w drobnym dżdżu szedłem bezlistnemi platanami wysadzoną aleją od dworca ku bramom miasta i zmrok już padał przedwczesny, kiedym się znalazł w sieci starych, ciasnych ulic.

Dziwne mnie ogarnęło uczucie. Przede mną z szarej opony wyłaniały się domy wiekowe, nierzadko o łukach romańskich, szeregiem okien z żelaznymi balkonikami patrzące w wązkie ulice, — domy tak długo stojące obok siebie, że zda się w jedną się już zrosły całość i wiekiem się upodobniły między sobą, jak owi małżonkowie, co życie całe razem spędzili... W bramach ukazywały się milczące kobiety w czarnych sukniach z białemi stroikami płóciennemi na głowie, — po odwiecznym, nierównym bruku zaturkotał kędyś dwukolny wóz przez muła ciągniony.

Miałem przez chwilę złudzenie, jak gdyby w tem starem mieście czas się cofnął naprawdę, czy może zatrzymał na pewnej godzinie, dla reszty świata już dawno zamierzchłej, jak zegar nienaciągnięty — i Arles jest po dawnemu stolicą tego kraju trubadurów i rycerzy, z których

lada chwila jakiś na rogu ulicy we mgle się ukaże jadąc konno i z pachołkiem na turniej śpiewaczy na dworze przesławnych hrabiów Des Baux, lub na obwołaną po Prowansji krzyżową ciągnąc wyprawę...

Wstyd mnie było przed samym sobą płaszcza gumowego i nowożytnej walizki w ręku; zdawało mi się, że wpadłem cudem w inną epokę w tym stroju cudacznym i śmiesznym.

Oto jakaś gospoda przede mną. Wiem, że Baedecker, pokutujący w mojej kieszeni, poleca wyłącznie dwa hotele w innej stronie miasta, ale strach miałem przed Baedeckerem i jego radami w tej chwili... Gotówem się znaleść w „europejskich“ z komfortem pokojach i patrzeć na wyfraczonych lokajów, o zastygłych minach...

Przez szerokie drzwi w kamiennych odrzwiach, mimo chłodu na oścież rozwarte, wszedłem do ogromnej izby, czy sieni, będącej zarazem salą jadalną. Godzina była wieczorna, obiednia — przy biało nakrytych stołach siedziało dziwne towarzystwo: ludzie z miejska i dostatnio poubierani, woźnice i robotnicy w bluzach niebieskich, którzy jednak po pracy mogli sobie pozwolić na obiad za trzy franki z butelką wina.

„Le Français est excésivement riche“, pisze

Emil Reich w swej książce „Vanité allemande“. To prawda, że nigdzie nie widziałem tak wysokiej stopy życiowej u pracującego ludu, jak we Francji, zarówno na północy, jak na południu. Ale też z pracowitością romańską tych ludzi żadna w porównanie iść nie może. Bajki to są czyste o dobrobycie, skrzętności i wytrwałej pracy Niemców!

Rozmyślania przerwała mi jakaś schludnie ubrana dziewczyna, która odebrała walizkę z mej ręki, a dowiedziawszy się, że szukam pokoju, jęła mnie prowadzić na górę. Dosyć długo to trwało. Szliśmy naprzód przez jakiś dziedziniec, zastawiony próżnemi beczkami z wina, potem po drewnianych, do muru przyczepionych schodkach na piętro i gankiem zawieszonym, jak most w powietrzu, do drugiego skrzydła dużego domu... Pokoik mój był mały, z kamienną posadzką, nieszczelnem oknem i drzwiami, zamykającemi się od balkonu bezskutecznie na klucz, wielkości sporego rożna, ale przed oknem miałem za to kosz z kutego żelaza, zawieszony nad ulicą i widok ponad czerwonymi dachami na ciężką dzwonnicę romańską katedry św. Trofima. Naprzeciw po drugiej stronie ulicy arlezjanka jakaś młoda szyła coś w oknie,

korzystając z brzasków ostatnich uciekającego dnia.

Wieczór już zapadł, kiedym się wywlókł na miasto.

Częste podróżowanie i piesza zwłaszcza włóczęga wyrabiają ten zmysł orjentacyjny, czy raczej instynkt jakiś, który nieomylnie wiedzie człowieka ku środkowi miasta, lub innemu ważnemu jego punktowi — bez pytania o drogę, bez przewodnika, bez uciekania się do pomocy planu. Nawet namysł i uwaga świadoma nie grają tu żadnej roli — człowiek śnadź mimowiednie postrzega ruch na ulicach dośrodkowy, kierunek przechodniów i doróżek, zwiększanie się ilości sklepów i postać ich okazalszą, czy może domów samych wygląd i bruków, aż niespodziewanie znajduje się w miejscu, gdzie życie miasta się zestrzela. Trudniej jest pobłądzić, niżby się komu wydało.

Tak tego wieczora, gdy domy ulicy rozstąpiły się naraz przede mną, plac tworząc podłużny i rozleglejszy, nie wątpiłem ani na chwilę, że jestem na Forum, od rzymskich jeszcze czasów, jako środek miasta, tę nazwę noszącem. Jakoż zamajaczyły mi popod gałęzie platanów w dom przeciwległy wbudowane dwie staro-

rzymskie kolumny granitowe z kawałkiem koryncklego przyczółka, a obok marmurowa tablica z napisem: Place du Forum.

Szyld golarza był poniżej, — z drugiej strony jakiś hotel jeden i drugi, mała księgarnia w odwiecznym domu, — kawiarnia z opustoszałym tarasem po lewej ręce i kilka czekających dorożek...

A przede mną na nizkim cokole, jak ów Goldoni w Wenecji, przechadzający się po ukochanem mieście — trubadur prowansalski ostatni, felibrów wódz, Mistral ze spiżu. — Nie potrzeba głowy zadzierać, aby go w górze kędyś zobaczyć (nie widząc!) w odętej i natchnionej postawie; jest blizko obok widza, zaledwie nadeń wzniesiony, spokojny, naturalny, z płaszczem przewieszonym przez lewą rękę... Zda się, że wyszedł z domu w ciepłe popołudnie wiosenne na zwykłą przechadzkę i teraz o zmroku ociąga się jeszcze z powrotem, zapatrzony w sieć drobnych ulic, za którą leżą nad rzeką ruiny pałacu Konstantyna...

Wszedłem do gospody obok, aby się napić czarnej kawy i wypalić cygaro. Kawa była nie świetna i nie zupełnie dobrze wiadomo, z czego robiona, ale dano mi za to do niej bez pytania

flaszkę doskonałej eaux-de-vie, niewiele dalibóg ustępującej koniakowi. Dokoła mnie w dużej izbie na gładzonych ławkach drewnianych w kręgach światła gazowego siedziało kilku mieszczan, przeważnie starszych, dziennikami lub pogawędką zajętych. Nastawiłem ucha: twarde i pełne, jędrne dźwięki, przypominające raczej północnowłoskie narzecza, (nie znam mowy katalońskiej, której ta prowansalska siostrą ma być rodzoną)—a w niczem nie podobne do zlewnego języka francuskiego.

Wdałem się w rozmowę z kręcącym się właśnie w pobliżu garsonem. Mówił ze mną poprawną francuzczyzną, a zapytany o język prowansalski, dawny langue d'oc, uśmiechnął się z odcieniem niechęci, czy zakłopotania:

— Oh! c'est la langue du pays...

Pytałem go o znaczenie poszczególnych wyrazów, które mi w ucho wpadły, o nazwy różne. Odpowiadał uprzejmie ale krótko, a kiedym się wreszcie ździwił, że języka tak starego nie uczą tu w szkołach, ani pism w nim nie drukują, odparł z wielką godnością:

— Nous sommes des français, monsieur!

Uśmiechnąłem się mimo woli,—przez szerokie okno poza mną majaczyła w świetle latarni

na starorzymskim forum spiżowa postać Mistrala, wskrzesiciela dawnej sławy i świetności prowansalskiej mowy trubadurów...

Następny dzień był słoneczny i wychodząc z domu, obawiałem się nieco, czy to nadzwyczajne wrażenie wczorajsze nie rozwieje się w dziennem świetle i w słońcu. Gdym jednak stanął na ulicy zapomniałem rychło o tych obawach. Przede mną wznosiło się miasto wyczarowane naprawdę cudem jakimś z przeszłości, — stare, dostojne nie tylko ulic i domów dziwnie harmonijną, szlachetną postacią, ale i życiem ludzi spokojnem, skupionem, zdającem się nie dbać na pozór o to, co się tam dzieje na dzisiejszym świecie.

Przyszły mi na myśl słowa Barrès'a, czytane gdzieś, kiedy tego miasta jeszcze nie znałem: „Arles, une cité de vie intérieure, où rien n'est vulgaire, rien banal...“

Są pono w bajkach zamki zaklęte, w których sen wisi i każdego, kto tylko wejdzie, ogarnia... miałem wrażenie, że i tutaj, jeśli nie snu, to zadumy jakiejś zaraza subtelna rozpylona jest w powietrzu — w tych wązkich, domami z przed pół tysiąca lat zamkniętych ulicach, na placach małych przed kościołami z czasów, gdy

królowie francuscy jeszcze świętymi bywali, na rzymskich ruinach, na tem polu grobowem za miastem...

„Nic tu nie jest pospolite, nic banalne...“ z wyjątkiem chyba tej jednej czy dwóch ulic nowych, jakiejś rue de la Republique, szeroko przez środek miasta przeciętej, a niepotrzebnej, po której nikt nie chodzi, jak po tych w Wenecji kapryśną a barbarzyńską wolą Napoleona wyrąbanych „bulwarach“.

Było potrzebne Neapolowi takie, jak Włosi mówią, wypatroszenie, przecięcie zagmatwanego labiryntu wysokich domów i brudnych, ciasnych zaułków kilkoma, światło i powietrze doprowadzającemi linjami, na których rychło ruch cały się skupił,—można nawet od biedy zgodzić się na to, że w Rzymie kosztem miljonów przebija się takie Corso Vittorio Emanuele, boć to jest w końcu miasto wielkie, które mieć musi arterję wygodną dla swego potężnego tętna życiowego,—ale śmieszne jest i oburzające to tworzenie w miastach, gdzie kamień każdy niemal jest świętością i cudem, „wspaniałych“ ulic współczesnych, nikomu na nic nieprzydatnych, przez nikogo nie pożądanych, a w następstwie zimnych, pustych i obrzydliwych.

Wpadłszy przypadkowo na ową rue de la Republique w Arles, cofnąłem się zaraz instynktownie wstecz, jakbym się dostał nagle w strugę zimnej wody. Uciekałem wązkiemi ulicami, byle jak najdalej od tej pustki zionącej, minąłem stare Forum i nie zatrzymałem się, aż na placu przed katedrą św. Trofima...

Stanąłem w pośrodku, oparłszy się plecami o cokół niewielkiego obelisku — przede mną po schodach tumu schodziły, spływały raczej cicho dwie starsze już kobiety w długich, czarnych strojach narodowych, jak wdowie szaty wyglądających. Szły poważnie, z opuszczonemi nieco głowami, niosąc w ręku w srebro kute książki do nabożeństwa — za niemi wlokły się po stopniach, przez stulecia wydeptanych, czarne welony z upięcia na głowach opadające.

Wzniosłem oczy. W siódmym pono wieku naszej ery poświęcano ten tum, czerniący się przede mną postarzałą, ceglaną fasadą, z cudownym, w kamieniu rzeźbionym poematem Dies irae w okolu romańskich drzwi. Święci stoją poniżej, między kolumienkami, przedziwnie średniwiecznem, nabożnem dłutem wykuci: święty Trofim, uczeń Pawła apostoła, chrzciciel tych krajów w infule i z pastorałem, święty Szcze-

pan, pod gradem kamieni upadający, — apostołowie...

Nie wiem nawet, kiedy znalazłem się we wnętrzu kościoła. Zakrystjan jakiś przyczepił się do mnie, usiłując mi pokazywać niektóre obrazy; uwolniłem się od niego szczęśliwie kilkoma sztukami miedzi.

Czy światło może być stare? Miałem nieraz to wrażenie w bazylice św. Marka w Wenecji, w rzymskim Panteonie i teraz tu, w tej małej odwiecznej katedrze arlezjańskiej, gdzie blask słońca przez szyby zamglone okien przesiany spływał w dół po wypłowiałych wzorach naściennych kobierców i złocił pył na antycznych pod murami sarkofagach.

Stałem pod jakimś filarem, pół przymkniętemi oczyma chłoniąc nastrój przedziwny pustej świątyni, gdy nagle i brutalnie zabrzmiały przy mnie głośniejsze słowa, w barbarzyńskim, niemieckim wypowiedziane języku. Grupa jakichś turystów stała obok i robiła sobie głośne uwagi, podczas gdy zakrystjan opowiadał im, jak w tym kościele w wieku dwunastym Rudobrody, cesarz rzymsko-niemiecki, burgundzką brał koronę...

Uciekłem w głąb — po małych schodkach

i na świat boży. Kawałek nieba błękitnego zajaśniał mi w oczy, w czworobok klasztornego zdawien krużganka ujęty. Byłem w galerji do ścian kościoła przypartej, najstarszej. Na powiązanych parami romańskich kolumienkach kapitele, pełne historji, powiastek i skazek, naiwnie dłutem jakby dzieciom opowiadanych — posągi i figury przy słupcach, niewiadomo już co i kogo przedstawiające... Drugie ramię, późniejsze, lecz jeszcze romańskie—trzecie o półtora stulecia młodsze, i czwarte, najmłodsze, znów o półtora wieku później stawiane — te dwa gotyckie, bo tutaj na gotyku budownictwo się kończy, tak jak u nas od gotyku prawie się dopiero poczyna.

Pięćset lat stawiano te kolumienki i rzeźbiono te kapitele przedziwne, pokolenie po pokoleniu, wiek po wieku, a wierzyć się nie chce, że je taki okres czasu dzieli, tak to wszystko w jedność związane, tak zrosłe nierozłącznie ze sobą. Figury, z gotyckich kapiteli i filarów patrzące, zdają się tu być jeno dopełnieniem, dalszym ciągiem tajemniczej kamiennej opowieści, dłutem rzeźbiarza w jedenastym czu dwunastym wieku poczętej...

Nie wracałem już do kościoła. Przez małą

furtkę w murze wyszedłem wprost na uliczkę, opartą jednym bokiem o zwaliska starego teatru rzymskiego. Ruiny tu już tylko, trawą porosłe—nad ułomkami ostatnich rzędów siedzeń kamiennych górują jeno dwie marmurowe kolumny z kawałkiem architrawu, wyniesionym na niebo korynckimi naczółkami.

A dalej za teatrem — na prawo — na murach niegdyś obronnych, ruiny opactwa św. Cezara, ciężkie, posępne,—po lewej stronie, trochę poniżej, rzymski cyrk ogromny, w średniowieczu czterema basztami na twierdzę zamieniony.

Odnowiono wnętrze areny—i tutaj też w lecie walki byków się odbywają — lecz nie strącono baszt owych czworobocznych, na końcach osi olbrzymiego gmachu owalnego wzniesionych, dokładnie ponad czterema głównemi wejściami.

I dobrze jest tak. Zrosły się one przez tyle wieków z dawną areną, mchem już takim samym porosły i poczerniały tą samą patyną — a ożywiają budowlę wzniesionemi czołami i tą opowieścią milczącą o losach jej burzliwych w ciągu tysiącoleci...

Kto podróżując spieszył się zawsze i zawsze poczuwał się do obowiązku zobaczenia czegoś i dojechania dokądś, nie będzie miał pojęcia

o przedziwnych dniach, jakie się dla mnie teraz w Arles poczęły. Godziny całe spędzałem w słońcu na pustych, omszałych stopniach areny, przypatrując się dzieciom, bawiącym się opodal przed bramami domów, — leżałem na trawniku, porosłym na gruzach rzymskiego teatru, przesiadywałem w kościołach mrocznych albo włóczyłem się po wązkich, krętych ulicach, patrząc na to barwne, ruchliwe i skrzętne, a tak jednak spokojne życie tej niegdyś stolicy kraju o umarłych już dzisiaj dziejach.

Odtwarzałem je sobie nieraz w długich zadumaniach, kiedy mistral szumiał mi w gałęziach ogrodu na starych wałach, czytałem je z rzeźbionych odrzwi domów i ze szczerb na murach tysiącoletnich, a gdy mi tego nie starczyło, szedłem ich szukać w książkach lub w zbiorach: w Musée lapidaire, pełnem sarkofagów, tych pogańskich z girlandami nagich dzieci tańczących i tych późniejszych, już z wyobrażeniem Dobrego Pasterza, co za owce duszę swą daje. A o czasach późniejszych, o życiu Prowansji właściwem, z którego dotąd państwowy zalew francuski nie zdołał piętna zmyć odrębnego, mówiło mi znowu staraniem odrodzonych felibrów wzniesione Muzeon Arlaten, aż drobiazgo-

we w swojem umiłowaniu kraju i jego charakteru i nagromadzeniu wszystkiego, co się do kultury narodu odnosi.

Tak ani się spostrzegłem, kiedy nadeszła Palmowa Niedziela. Na placu przed katedrą św. Trofima zaroił się lud prowansalski z wiosennemi gałęziami w ręku,—w południe, w słońcu palącem, ożyła stara arena tysiącami widzów, patrzących na pogańską, krwawą walkę byków, — szeroka okolna Promenade de la Lice zakwitła pod drzewami uśmiechem czerwonych ust, blaskiem oczu promiennych, bielą lic i rąk...

Nie jest to przesadą, gdy się mówi, że arlezjanki są we Francji najpiękniejsze, tak, jak werońskie kobiety najpiękniejsze są we Włoszech. Dziwna wytworność rysów, szlachetny kształt małych głów pod falą włosów, białemi skrzydłami upięcia nakrytych, ruchów rytm doskonały... Szedłem szeroką aleją naprawdę jak gdyby ogrodem kwiatów z jasną, dobrą radością w duszy, że tyle piękna jest na świecie i tyle życia, i śmiechu jest tyle złotego, co u nas tak rzadko brzmi szczerze...

Mimowiednie za tłumem idących skręciłem na prawo — od miasta — przez plac jakiś pusty, polny, trawą zrzadka porosły, — minąłem kanał

i potem tor kolejowy. Przede mną była teraz wzdłuż cichej wody kanału aleja drzew, tak różna od tej, którą opuściłem przed chwilą, pełną śmiechu dziewczęcego. Na wstępie kaplica zwalona i rzeźbiony łuk jakiejś bramy romańskiej,—w dali między bezlistnemi jeszcze gałęziami akacji zionące ruiną otwory okien w ośmiobok budowanego kościółka... A między tą kaplicą i tamtym, gdzieś pierwsze wieki chrześcijaństwa pamiętnym kościołem — groby, groby, groby. Szeregi nieprzejrzane sarkofagów, pustych już, na wzrost mężów wykutych i mniejszych dla niewiast, i małych, co dzieci snadź niegdyś mieściły, nim prochy wszystkie wiatr na żyzne prowansalskie wywiał pola. Otwarte są wszystkie, proste i bez ozdób, bo co cenniejsze, od dawna już do muzeów po świecie rozebrane,— i smutne, tak smutne nieskończenie białością swą na czarnej trawie i opuszczeniem...

Alée des Aliscamps—pola elizejskie, dawny rzymski nekropol wzdłuż drogi aureljańskiej, który przyjąwszy w łono swe ciało świętego Trofima, świętym się stał i przez długie wieki świętością swoją w odległych krajach był sławny i dla spoczynku ciał pożądany, aż umarł wreszcie i on—cmentarz, umarłe chowający — i bieli

się oto na wietrze wyschłą kością próżnych swoich sarkofagów...

Oćmą jakąś wpadł ten widok w moje oczy, pijane jeszcze radością życia tam na Promenade de la Lice. I kiedy znowu przez rozśmiany tłum wracałem, wydało mi się, że tamte ostawione sarkofagi zionące czekają cierpliwie za miastem na tę falę ludzką, płynącą ku nim niepowstrzymanie i ciągle jako ku ujściu ostatecznemu. Raził mnie teraz niemal śmiech i bolała beztroska, nieopatrzna wesołość przechodniów, niosących ku grobom własne szkielety. Skręciłem rychło z alei w sieć ciasnych, bezludnych uliczek. Wywiodły mnie na placyk [jakiś nieniewielki ze schowanym wśród domów kościołem.

Dźwierze były otwarte; wszedłem do wnętrza. Kościół był pusty zupełnie, — przysiadłem gdzieś w mroku na ławce i czoło w dłoniach ukryłem.

Nie wiem jak długo tak siedziałem, gdy naraz zauważyłem, że od chwil już paru śni mi się snadź dziwny śpiew, zaledwie dosłyszalny, anielski śpiew zmartwychwstania. Odjąłem ręce od oczu, nikogo wokół nie było, a złudzenie nie ustępowało. Jakieś subtelne rozedrganie powie-

trza, jakiś sen śpiewu przez grube mury z pod nieba się sączący...

Po kamieniach posadzki zastukał krok starego zakrystjana.

— Qu'est ce qu'est ça?—zapytałem.

Wskazał rzutem ręki okna chóru, wychodzące z kościoła wprost na korytarz klasztorny:

— Oh! ce sont les enfants de la paroisse qui préparent là haut leur chant de la Resurection...

*
* *

Na Wielkanoc zachciało mi się być nad morzem, gdzieś na Błękitnym Brzegu—nie wiem zresztą dlaczego, gdyż dzień ten świąteczny mogłem również dobrze spędzić gdziekolwiek indziej,—miałem więc jeszcze przed sobą dni Wielkiego Tygodnia, które zużyłem przeważnie na wędrówkę po okolicy, częścią małemi kolejkami lokalnemi, do Saint-Louis-du-Rhône, do Les Saintes Maries, do Aigues-Mortes,—a więcej jeszcze wedle swego zwyczaju piechotą.

Tak zawlokłem się pewnego dnia do Montmajour, aby obejrzeć cudowne ruiny opactwa, co w VI. wieku pono założone, kilkakrotnie w cią-

gu stuleci odnawiane było i rozszerzane, aż przy ostatniej przebudowie wytrącił murarzom kielnię z ręki wybuch Wielkiej Rewolucji. Mnichów wygnano, mury opustoszałe zaczęły padać w gruz, pękło i runęło kościelne sklepienie, rozsypał się ogromny gmach klasztorny i stoją teraz na szczycie wzgórza oliwkami porosłego zwaliska potężne, jak miasto, gdzie oko czyta w złomach style dwunastu wieków, kolejno ręką ludzką pracowitą w głazie pisane. Mur jeno obronny stoi jeszcze nienaruszony, olbrzymiemi szkarpami podparty i wieża nad nim czworogranna, ciężka, małemi strzelnicami jak gdyby z pod powiek przymknionych na równinę u stóp swoich patrząca. W świetnym niegdyś dziedzińcu i przed kościołem, światłu gwiazd otwartym, stado owiec się rozłożyło, wypłoszone ostrym wiatrem ze skąpego pastwiska między oliwkami na zboczu wapiennem.

Nie chciało mi się pod wieczór wracać do Arles, przenocowałem więc u pasterza, by o świcie dnia następnego puścić się dalej w stronę Les Baux...

Ranek był jasny, ale chłodny i wietrzny. Co chwilę szeregi cyprysów przydrożnych pochylały się gwałtownie pod krótkiemi uderze-

niami wiatru, a wtedy słońce ponad ich głowy schylone padało mi w oczy, złote, jak gdyby subtelnym jakimś pyłem różowym przydymione.

Około stacyjki Paradou-les-Baux przeciąłem tor kolejowy i opuściwszy szeroką prowansalską równinę, na której Montmajour stało jak wyspa, zacząłem się wspinać na stoki poczynającego się tu właśnie pasma wapiennych wzgórz, zwanych Alpiny.

Szeregi cyprysów stały zrazu przy drodze, pól uprawnych pilnując, wkrótce jednak krajobraz zdziczał i gdyby nie oliwki, zrzadka między głazami rozsiane, możnaby sądzić, że się idzie przez jakąś opuszczoną i nie znającą pracowitej ręki ludzkiej okolicę. Droga wiła się coraz wyżej i coraz częściej napotykałem skałki wapienne, które mi wkrótce zasłoniły całkowicie widok na opuszczony kraj równinny. Szedłem tak z górą pół godziny. Po lewej ręce miałem wądół szeroki, czarny nie tracącemi liści drzewami oliwnemi, — na prawo i przede mną wszędzie do okoła pagórki obłe, ponad gajami jeszcze pożółkłą z zimy trawą jaśniejsze i spiętrzone u szczytów fantastycznemi turniczkami, w które się rozpadł na wietrze sterczący z pod cienkiej powłoki ziemi calec wapienny.

Opierając się całą siłą coraz mocniej bijącemu na mnie w przerwach wiatrowi, błądziłem okiem po tych wzgórzach, smutnych niewypowiedzianie i tak dziwnie podobnych upiorną białością skały do sterczących piszczeli umarłego kraju... Zwłaszcza jedno wzgórze, tuż na prawo ode mnie, uwagę moją zajęło. Wyższe nieco od innych, odznaczało się osobliwie fantastycznymi kształtami swoich skał u szczytu. Wyglądało to tak, jakby mury jakieś obronne, na wpół zwalone baszty i domy,—zdawało mi się nawet, że widzę coś podobnego do bramy,—wyobraźnia snadź rysowała mi już okna na tych niby zwaliskach.

Podszedłem bliżej i stanąłem nagle, tknięty zdumieniem tak wielkiem, że aż dreszczem mnie przejęło. To co miałem za majak wyobraźni, było rzeczywistością.

Przede mną po za murem okolnym, przeważnie z wapiennego calca na miejscu wyrąbanym, cmentarzysko głazów, będących domami i domów w głaz już rozsypanych.

Piętrzyło się to wszystko na szczycie wzgórza, domostwa w skale wyrąbane i napowrót wiekiem w bezkształtną zamienione skałę, ulice wązkie, do kamienistych żlebów podobne, ziel-

skiem zarosłe, wspinały się po bystrym stoku aż ku obszernej, zeschłą trawą i gruzem pokrytej platformie, ponad którą sterczała połową potwornego cielska, do rozsypującej się turni podobna, wieża dumnego niegdyś zamku panów Des Baux.

Chmury pierzaste kłębiły się na błękitnem tle nieba; gnał je ponad ruinami rozszalały, chłodny mistral całem stadem ku słońcu, blado na świat patrzącemu.

Siadłem na jakimś kamieniu przydrożnym, nie spiesząc się z wejściem do miasta, jakby w mimowolnej obawie, że za zbliżeniem się zniknie jak pustynna zjawa, głaz jeno szczery i bezkształtny oczom pozostawiając. A przecież na tem łysem wzgórzu przede mną nie złuda była, lecz rzeczywistość — jeno od wszystkich złud fantastyczniejsza! Gród, co przez piętnaście wieków, od czasów Konstantyna, nazwanego Wielkim, rósł w świetność i chwałę, a od stu lat dopiero opuszczony, udzielność straciwszy, tak nagle w zupełną zamienił się ruinę, że zaledwie kilka rodzin pasterskich tuli się w nim ze swego trzodami; miasto, w żywej skale po większej części rąbane i niepożyte napozór, co raźniej stało się gruzem, niż gdyby z gliny było wznie-

sione — siedziba sławnego w średniowieczu „cour d'amour“, dzisiaj pustką będąca najzupełniejszą...

A jakże tu rojno i hucznie ongi bywało, kiedy król Ludwik Święty na krzyżową ciągnął wyprawę i szło ku niemu prowansalskie rycerstwo, z panami des Baux na czele, — ileż tu w ciągu roku kopji na turniejach skruszono, ile miłosnych wyśpiewano pieśni na cześć owych Alicji, Biankoflor, Uguet i Sybil, królowych miłości, sławnych po ziemi całej imieniem. — Na dworze panów udzielnych des Baux, spokrewnionych z królewskimi domami Francji, Anglji, Polski (1166), Sabaudji, Barcelony, z dynastją orańską, nasauską i brunświcką, z najodleglejszych krajów ziemi przesławne gromadziło się rycerstwo, najpierwsi w świecie przebywali trubadurzy. Tu wdzięki słodkie pani Beranżery opiewał Gwilem Cabestau, ze śmiertelnych najszczęśliwszy, bo od zazdrosnego męża w czas jakiś zabity, sercem własnem ukochaną nakarmił i w krew jej przeszedł gorącą, — tu śpiewali o miłościach i bojach mistrzowie lutni a mowy prowansalskiej niezrównani, Piotr z Owernji, Rajmund Miraval, dzielny mieczem Roger z Arles i wielu, wielu innych, aż do pogrobowca wiel-

kiego, Mistrala, sławiącego umarłą wielkość czasów przebrzmiałych.

Starą, stromą i krętą drogą wspinałem się ku bramie, wiatrom wszystkim dzisiaj wieczyście otwartej. Na lewo ratusik maleńki, pod sławną herbową gwiazdą panów des Baux, w późnym barokku odnowiony i mieszczący po dziś dzień biura urzędu gminnego, dalej nieco hotel, jedyny, do wiejskiej gospody raczej podobny — pod szumną nazwą Monte Carlo, snać na pamiątkę Grimaldich, ostatnich po wygaśnięciu domu des Baux udzielnych władców grodu... Do niedawna pono ta gospoda mianowała się „A la cabeladuro d'or“ — Pod złotą kosą — jako, że w czasie jej założenia na ruinach znaleziono właśnie w kościele św. Wincentego bujne, złociste runo włosów, pozostałość po jakiejś opiewanej może przez trubadurów księżniczce...

Patrzyłem na włosy te niedawno w Museon Arlaten, gdzie je jak świętość złożono — i teraz przypomniały mi się: przedziwna, pogrobowa zorza młodości, niegdyś tęsknota rozkochanych oczu i ust, dzisiaj skarb bezużyteczny, bezpański, przez czas w odlocie zgubiony.

Z niechęcią odwróciłem się od gospody, co nazwę swą na realniej złotą zamieniła... — Prze-

de mną, ku prawej ręce, długa ulica wśród ruin. „Grand rue“ — czytam, jak na urągowisko, na tablicy, przez urząd konserwatorski przybitej. Bruk pod nogami mojemi stary, ułożony z kamieni okrągłych—trawa buja w szczelinach. Po obu stronach jak gdyby trupy domów, jakby nowe jakiej Pompei, jeno w popiołach nie zachowane, lecz owszem wiatrom szerokim dane na pastwę...

Idąc, czuję chwilami, że bruk pod stopą zastępuje skała lita, z wnętrza góry na wierzch się dostająca, a wtedy i domy obok z tej rodzimej skały są wykute, tak, że góra, droga i zwaliska jedną nierozdzielną tworzą całość.

Nade mną po szczytach ruin świszczał wiatr. Wpadał chwilami w wązką uliczkę, targał mnie za płaszcz, jak duch, lub z psotą złośliwą miotał mi w oczy ostrym pyłem, na który roztarł i skałę i pałace. Ale całą siłą uderzył na mnie dopiero, gdym wypełznął z zaułka na obszerny, smutny, zeschłemi ziołami porosły wygon, co niegdyś był świetnym placem zamkowym.

Oto po drugiej stronie wygonu, gdzie kóz kilka błądziło, chroniąc się przed wiatrem za głazy, z rzadka rozsiane na samym cyplu wschodnim wzgórza—jak gdyby turnia strzelista,

piorunami strzaskana, czy od trzęsienia ziemi rozpadła, stercząca z pośród chaosu gigantycznych bloków wapiennych! Zadarłem głowę, szukając okiem jej szczytu—i oko me padło na otwór okienny, wprost na strzępiaste chmury wyrąbany, rozpaczliwie smutny tem zawieszeniem swojem dzisiaj bezcelowem między niebem a ziemią!

I powoli, powoli zacząłem dopatrywać się w bezkształtnej masie zarysów dawnego zamczyska: oto jest zrąb ściany w skale żywej ciosany, tam resztki muru, ludzką wzniesionego sztuką, ówdzie odrzwia z ogromnym głazem u stóp wieżycy na pował leżące, nie wiadomo z którego piętra spadłe i z jakiej wysokości...

Mistral, co przycichł był na przelotną chwilę, zerwał się znowu z całą potęgą i zagrał na ruinach zamczyska ostrą, zgrzytliwą pieśń: trubadur ostatni, nieśmiertelny, lecący ponad prowansalską krainą, nad zamki w gruzach, nad umarłe miasta, nad smutne pola z rzędami czarnych cyprysów.

Dzięki temu wichrowi byłem dzisiaj sam pośród zwalisk, ale za to każdy krok musiałem na nim wysiłkiem zdobywać. Potężniejszy niż alpejskie znane mi dobrze wichry i tatrzańskie — mocował się ze mną na zawieszonym pod nie-

bem ułomku zamkowej galerji, targał mnie za płaszcz, za brodę i włosy, broniąc przystępu do otwartych już przecie komnat księżniczek, spychał mnie z grani wapiennej, będącej zarazem murem obronnym grodu, a kiedym jemu na przekór wyszedł na cypel, zwany Basztą Saraceńską, by spojrzeć na daleką prowansalską równinę, zatańczył koło mnie wściekłym wirem, zejść mi nie pozwalając długo, długo i śmiejąc się z mej bezsilności.

Odetchnąłem dopiero swobodniej, kiedym się znalazł znowu w zaułkach między gruzami, dającemi mi ochronę przed wichrem. Szedłem zwolna, czytając w zamyśleniu tablice przez Zarząd konserwatorski umieszczone z nazwami dawnemi ulic i niektórych celniejszych domów: Chemin du Trou de Laure, rue du Chateau, Place de la Lause — na pięć kroków szeroki i obok Hôtel des seigneurs de Manville... Zatrzymało mnie na chwilę to nazwisko. Po śmierci Alicji, ostatniej młodo zgasłej dziedziczki imienia des Baux i ostatniej tutaj pani udzielnej, powtarza się ono często między „wikarjuszami“ królów Francji, którzy prawem spadku grodem i ziemią jego zawładnęli. Już król Franciszek I. osadza tu na namiestnictwie Claudju-

sza de Manville, który podwaliny pod ten dom kładzie,—następcy jego gmach rozszerzali, a kiedy się już nie mógł pomieścić po jednej stronie ulicy, przerzucali go mostem na drugą ku nowym rozległym zabudowaniom. Znać jeszcze na murze konsole, na których się łuk kamienny opierał, — zwróciłem się mimowoli ku stronie, w którą prężył się niegdyś powietrzem...

Gruzy tu już bezkształtne. Zwaliska ścian, rumowisko zapełniające dawne komnaty, głazy popękane i deszczem rozmyte. I jeno z chaosu tego sterczy dziwnym cudem ocalały fryz ponad oknem renesansowem i napis na nim nietknięty: Post tenebras lux..., hugenotów stara z Gienewy przyniesiona dewiza. Mieli tu ongi zbór w domu sprzyjającego im pana de Manville.

Dalej o sto kilkadziesiąt kroków już przy zewnętrznym murze zachodnim odnowiony kościół parafialny świętego Wincentego, w którym do dziś dnia odbywa się służba boża dla tych pasterzy kóz, sławny niegdyś gród zamieszkujących w kilku z gruzów i chróstu skleconych chatach.

Wierzeje były rozwarte; wszedłem do pustego wnętrza. Boczna nawa po prawej ręce cała w skale wykuta, pamiętająca pono epokę Kar-

lowingów; na sklepieniu i łukach bizantyńsko-romańskie ozdoby i napis jakiś zatarty, już nieczytelny.

Nawa środkowa, w dwunastym wieku murowana, pusta niemal zupełnie, — tu i ówdzie jeno na filarach ciężkich umocowano płyty grobowe, które tak długo pod nogami i kolanami ludzkiemi na posadzce leżały, że nie podobna dziś dociec z zatartego kamienia, czyich strzegły kości. Widzę tonącego już w zwietrzałym głazie rycerza na klęczkach ze złożonemi rękami, — w okolu napis gotycki „Ave Maria“ — nazwisko zatarło się i z pyłem po świecie rozwiało dawno; herbu nikt już nie odgadnie.

Na lewo w drugiej nawie bocznej kaplice późniejsze, gdzie gotyk przedziwnie łączy się z renesansem. Kamienie pod nogą głuchy wydają dźwięk, — pod całym kościołem ciągną się rąbane w skale podziemia, pełne sarkofagów księżniczek i książąt des Baux.

Zbliżyłem się w zadumaniu ku wielkiemu ołtarzowi w głębi. W słońcu przez drzwi wchodowe padającem zaświecił przede mną ubogiemi złoceniami i pstrokacizną ozdób papierowych: ołtarz pasterzy w starym kościele książąt i trubadurów... Menza jako zachowała się odwiecz-

na, kamienna, tak stara może jak kościół, a może i starsza, rówieśna tej skale, na której miasto stawiano.

Balustrada barokowa, ciężka, także snadź z lepszych czasów pozostała, w drzewie oliwnem rzezana, ołtarz od kościoła dzieliła. Na ciemnej jej stolnicy, dłońmi nabożnemi w ciągu wieków wygładzonej, dziwnie odbijało jaskrawością barw jakiejś arcydzieło domorosłego pono artysty i mechanika: skarbonka w postaci klęczącego anioła o nagich, tłustych i różowych ramionach i przedziwnie żółtej, kręconej czuprynie. Na kolanach miał szatę niebieską, na skrzydłach tęczowe przepaski, oczy ogromne, poważny, skupiony wyraz twarzy i ręce do modlitwy złożone. W torbie przez ramię przewieszonej otwór był dla wrzucania pieniędzy. Cały dowcip tej skarbonki okazał się jednak dopiero, gdy wsunąłem w nią parę miedziaków: anioł rozłożył ręce, poruszył skrzydłami i kiwnął trzy razy głową, dziękując—z miną niezmiernie poważną i namaszczoną.

Roześmiałem się mimo woli na głos z tej naiwnej, dziecięcej zabawki, ustawionej w kościele na ruinach, naprzeciw tych zatartych płyt grobowych, tuż obok tych sklepień z bizantyńska w prawieku w żywej skale góry ciosanych.

A zaraz wstyd mi się zrobiło, że się śmiałem. Oto przychodzą tutaj modlić się pastuszkowie prości, robotnicy z winnic i gajów oliwnych, kamieniarze, wyrzynający tam dalej bloki wapienne na wspaniałe po francuskich dużych miastach budowy, — słowem wszyscy, którzy tu pozostali po mieszczaństwie dumnem, po krzyżowych rycerzach, po panach i trubadurach... Wszystko tamto przewiało, jak ten wicher w ruinach świszczący, a oni zostali, trwalsi od głazów już rozkruszonych i żyją tak samo, jak pradziadowie ich przed stuleciami, od spraw wielkiego świata dalecy, cieszący się słońcu wschodzącemu, wiosennej na oliwkach zieleni, podskokom jagniąt białorunych. Cóż ich obchodzą ślady tego, co pomarło, gdy oni żyją wiecznie? Na grobowe płyty rycerzy nie patrzą, — jeśli spojrzą na romańskie sklepienia, to jeno z żalem, że w skale są wykute, nizkie i ciemne,—w ołtarzu szukają nie zabytku dziejów czy sztuki, lecz przybytku utajonego Boga i chcą, aby Mu się świece jarzyły, aby Mu płonęły barwy papierowych kwiatów w tym czasie przedwiosennym, gdy żywych jeszcze niema. A jeśli który z nich na ofiarę miedziaka z kalety dostaje, to cieszy się w prostem, dziecięcem sercu, że mu anioł drewniany

skinął głową na podziękę i ruchem rąk pobłogosławił!

O, życie! wieczyście młode życie na ruinach!

Słońce chyliło się już ku zachodowi, kiedy znalazłem się znów z powrotem przed ratusikiem na małym placyku brukowanym, zawieszonym na wysokości murów fortecznych, stromo stąd ku dolinie opadających. Siadłem na przyźbie kamiennej i rzuciłem jeszcze raz okiem na ruiny, pietrzące się teraz w słońcu przede mną. Wiatr ustał zupełnie, złote blaski zachodnie malowały krwawo wapienną biel Umarłego Miasta. Posłyszałem beczenie trzód, pędzonych już z paszy do domu, — z kilku zamieszkałych lepianek wśród gruzów wypełzły dzieci, by w uśmierzonem powietrzu i w ciepłem słońcu marcowem igrać ze śmiechem na ulicy, jak ongi igrali dziećmi ich pra- i pradziadowie, gdy jeszcze na zamku panowie des Baux siedzieli.

O, życie! o, wieczyście młode życie na ruinach! o, nieśmiertelny śmiechu dziecięcych ust!

DWA LISTY Z PODRÓŻY.

1903.

W lutym 1903. r.

Pojechałem do Lipska—bez celu właściwie, ot tak, jak mogłem był pojechać do któregokolwiek innego miasta, aby trochę odpocząć i czekać, aż tam na dom mój wiejski pod Lanckorońską górą zlecą jaskółki, aż mi hjacynty i tulipany zakwitną w ogrodzie pod jabłoniami o różowych pąkach — a tymczasem pozbierać trochę tych wspomnień, którem przez sześć lat studenckiego życia po Europie rozsiewał. Dlaczego Lipsk właśnie wybrałem — nie wiem doprawdy. Pociągały mię więcej szwajcarskie miasta: Genewa i Zurych, przeglądający się ze swej wyżyny nieustannie w szybie jeziora, i Bern stary o kamiennych podcieniach, jak niedźwiedź wśród gór i lasów schowany. Ale ja zanadto dobrze znam te miasta, zanadto dobrze pa-

miętam je w takiej niesłychanej krasie podwójnej wiosny: tej którą słońce rodzi na świecie i tej drugiej, czarowniejszej jeszcze, którą człowiek sam niesie w świat ze sobą—za lat chłopięcych. I może przykroby mi było jechać tam dzisiaj, w zimie, i myśleć mimowoli, żem w przeciągu tych siedmiu czy ośmiu lat zgubił gdzieś nieopatrznie czarodziejską, wiosenną potęgę młodości...

Z Lipskiem nic mnie tak dalece nie wiąże; nie prześniłem tutaj górnych i bujnych marzeń, o których w późniejszym życiu wspomina się z uśmiechem bolesnym i pobłażliwym zarazem. A zresztą lubię to miasto, duże a spokojne, o szerokich ulicach, które przytem nie mają w sobie nic z filisterskiej wymuskaności i chłodu błyszczących a szkaradnych ulic Berlina—, lubię Augustusplatz, rzucony między muzeum i uniwersytet z jednej, a nowy teatr i ogromny gmach poczty z drugiej strony — lubię go zwłaszcza wieczorem, kiedy pod różowymi księżycami lamp elektrycznych rozpalają się niezliczone szeregi białych latarń gazowych, pomiędzy które rzucają się jeszcze niebieskawe lub żółte światła z okien sklepów i kawiarń. Lubię stary kościół św. Tomasza, gdzie w pierwszej połowie

XVIII. wieku Imć pan Sebastjan Bach grywał na organach — i stary, ponury, chylący się już do upadku ratusz i poblizką piwnicę Auerbacha, z której to niegdyś odmłodzony Faust wyjechał na beczce—i jeszcze to wielkie pobojowisko za miastem z pamiątkowym kamieniem Cesarza i cichy, wśród domków schowany pomnik księcia Józefa...

Jadąc do Lipska, zatrzymałem się po drodze we Wrocławiu, którego nie znałem wprzódy. Poczęści chciałem skorzystać ze sposobności, ażeby obejrzeć ciekawe miasto ze staremi fosami, pozostałemi z czasów, gdy było średniowieczną twierdzą, zwiedzić liczne kościoły i poklasztorny gmach uniwersytetu, przedewszystkiem zaś katedrę, wznoszącą się wśród cichej, odwiecznej dzielnicy na wyspie pomiędzy ramionami Odry. Z chwilą, gdy się przejdzie most zawieszony nad rzeką, która teraz, wezbrana od roztopów, przewala się w dole żółtemi falami, ma się wrażenie, że się wstąpiło do innego zupełnie miasta. Gwar ludnych ulic i handlowa gorączka śródmieścia pozostały gdzieś daleko, daleko — tutaj jest wszystko ciche, zadumane, omszałe, a jednak pełne życia, tego życia stuleci, które w kamień zaklęte trwa i czeka

ukryte, aż je myśl ludzka rozbudzi i zmusi do głosu.

Ale był jeszcze i inny powód, który skłonił mnie do zatrzymania się we Wrocławiu. Jakoś około Nowego Roku otrzymałem był bilet z Wrocławia, na którym oprócz imienia i nazwiska, znajdował się tylko adres i banalne litery p. f. Ta zwyczajna kartka noworoczna przypomniała mi kolegę z lat uniwersyteckich, z którym żyliśmy niegdyś w Szwajcarji dość blizko, a później rozstawszy się, korespondowali jeszcze jakiś czas, ażeśmy się wreszcie, jak to często bywa, zagubili gdzieś w świecie... A jest to jeden z najciekawszych ludzi, jakich znam. Żyd, z chasydzkiej rodziny, urodzony na wsi, gdzieś w okolicach Międzyborza, tej kolebki chasydyzmu, dzieckiem prawie ożeniony, wychowywany był przez ojca, dziewiątego rabina w rodzie, z tą myślą jedyną, że kiedyś syn jego będzie z kolei dziesiątym rabinem. Ale tymczasem w chłopcu, nie znającym nawet oprócz żargonu i hebrajskiego absolutnie żadnego innego języka, zbudziła się niewiedzieć skąd ta straszliwa żądza poznania, która według słów Księgi kaznodziejskiej, jest najgorszą klątwą na wieczną nieświadomość skazanego człowieka—i pokrzyżowała wszystkie piękne plany

ojcowskie. Hej! opowiadał mi on tam w cichem mieście nad strugą Aary, jakie walki straszliwe przechodził, jak się zmagał ze sobą i łamał i targał, aż wreszcie zerwał wszystkie więzy i rzucił ojca i żonę młodą i dom teścia, gdzie miał dostatek i „widoki na przyszłość“ i poszedł w świat, prawie o lasce żebraczej, na zachód, do Europy, po światło!

Gdy go poznałem w Bernie szwajcarskim, miał już około trzydziestu lat i był zapisany jako zwyczajny słuchacz na uniwersytecie. Do dziś dnia z podziwem nieraz myślę, co ten człowiek— bez środków, bez pomocy, bez wstępnych wiadomości, ba! bez języka nawet—musiał przejść, aż własnemi siłami zdobył to wszystko i dopiął wreszcie celu. Czasem wydawało mi się to prawie niepodobnem do wiary, zwłaszcza gdym patrzył na jego drobną, wątłą postać i słuchał rozmów, w których dźwięczała nuta życiowego idealizmu, tak rzadkiego u żydów, ale tak bezwzględnego, do jakiego tylko przez dziwną regułę wyjątków zdolni są może tylko żydzi, tak materjalistyczni zazwyczaj.

Kolega mój w tej długiej wędrówce z zapadłej karczemki do uniwersytetu zgubił wszystkie prawie wierzenia młodzieńcze—krom jednej

namiętnej miłości swego narodu. I to właśnie zbliżyło mnie do niego. Cześć mam dla ludzi, którzy kochają naród, zwłaszcza gdy ta miłość nie jest naiwnem zaślepieniem, lecz owszem ma oczy otwarte na wszystko zło, które było wczoraj i jest dzisiaj, a prze do czynu, aby zła tego nie było jutro. Jest w takiej miłości ból i samokrwawienie, ale jest też i wielkie dostojeństwo ducha i moc i odwaga. Bo kochać, idealizując—tę sztukę potrafiła i ta sowa z bajki, co uważała swe pisklęta za najpiękniejsze w całym lesie.

Otóż zapragnąłem zobaczyć znowu po siedmiu latach towarzysza z uniwersyteckiej ławy. Już wtedy, gdym go poznał, pisał wiele i drukował przeważnie po hebrajsku — gdym go więc teraz zobaczył, zapytałem najpierw o jego działalność literacką, która mnie zawsze zaciekawiała swą egzotycznością, a przedewszystkiem tem, że on tak bezwzględnie wiązał z nią całe swe życie.

— Piszesz więc ciągle, — mówiłem — anachronisto, w tym dziwnym języku swych praojców?

— Piszę. Czyż mamy dziś inny sposób oddziaływania na lud? Ale już nie po hebrajsku. Zbyt mało dziś moich rodaków rozumie ten ję-

zyk. Piszę żargonem. Chcę, aby mnie wszyscy mogli czytać.

— I cóż ty mówisz swemu ludowi?

— Kocham go, więc mu mówię gorzkie rzeczy...

— A on cię za to nienawidzi?

— Tak. Z wyjątkiem garstki młodych, którzy rozumieją, że idealizowaniem tego, co było lub jest złe, krzywdę się tylko wyrządza.

Wieczorem w jakiejś lichej kawiarni rozgadaliśmy się na dobre. Opowiadał mi długo o swoich przejściach z lat ostatnich, aż wreszcie zeszliśmy na temat kwestji żydowskiej.

— Asymilacja—mówił—to są mżonki! My zawsze będziemy obcem ciałem w krwi europejskich narodów. Jednostki, wyjątki może zatonąć wśród was potrafią, ale ogół nigdy! Wy nie macie dość silnego żołądka na ten niestrawny żer, jakim my jesteśmy. Choćbyśmy przesiąkli waszą cywilizacją, choćbyśmy pragnęli stać się wami, zawsze będziemy obcymi. I w tem jest nawet tragiedja! Jeden lub drugi „europejczyk“ z pomiędzy nas wmawia w siebie, że kocha naród, wśród którego wyrósł, że pracuje dla niego — i gorzknieje do dna swej dla was niezrozumiałej duszy, widząc, że ten naród uwa-

ża go wciąż za obcego i patrzy nań z nieufnością, niechęcią, często z nienawiścią nawet. A to przecież rzecz taka naturalna! Wy nie potrzebujecie tego, co my wam dać możemy, a my znów nie możemy wam dać tego, czegobyście wy potrzebowali. Po co się łudzić?

— Więc syonizm — wtrąciłem.

— Tak... syonizm. Bardzo piękna mżonka. Znowu mżonka.

— Więc ty nie jesteś syonistą? Zdawało mi się dawniej...

— Jeśli nim byłem, to bardzo krótko i dawno już temu. Widzisz, w syonizmie jest jedna piękna, wielka rzecz: ta niesłychanie śmiała myśl stworzenia syntetycznie narodu, którego niema. Bo naprawdę n a r o d u żydowskiego niema, choć sam bardzo często tego zwrotu używam, jest tylko l u d żydowski, nawet jeszcze mniej: są tylko ż y d z i... Dla takiej myśli wartoby życie poświęcić, nawet gdyby się wiedziało, że jest nieziszczalna; ale syonizm cały nie streszcza się w niej jeszcze. A przytem wiele jest w nim łudzenia się i nieszczerości — co najgorsza! Ci ludzie postanowili sobie stworzyć naród żydowski, a nie zastanowili się, z czego, z jakich psychologicznych wspólności, na jakiej podstawie

i jakimi środkami? (Mam na myśli środki moralne, bo co do pieniędzy, to my przeceniamy władzę grosza: to jest nieprawda, aby on mógł wszystko). No i wobec tego łudzą się teraz, że dzieła w ogromnej części przynajmniej już dokonali, podczas gdy w istocie jeszcze daleko! daleko do tego! A potem nieszczerość... Mówią o Palestynie; czy myślisz, że oni naprawdę chcą tam jechać! Zaproponuj im to, tym co wiele krzyczą, książki piszą i innych do „ziemi obiecanej" wysyłają!—zobaczysz, czy pojadą! — Co oni by tam robili?

Słuchałem go z zajęciem, nie dlatego, jakobym w jego gorzkich słowach znajdował coś nowego, ale że padały z ust człowieka, o którym wiedziałem napewno, że jest przywiązany namiętnie do swego żydowstwa.

— Naród żydowski!—zaczął znowu po krótkiej przerwie, popijając ohydny niemiecki dekokt, najniesłuszniej w świecie czarną kawą nazwany,—naród żydowski! piękna myśl, ale ku jej urzeczywistnieniu nie temi trzeba zdążać drogami. Przedewszystkiem trzeba wiele gorzkich prawd powiedzieć. Tam jest naród, gdzie są wspólności—historyczne, cywilizacyjne, językowe, wreszcie ekonomiczne. U nas niema tego wszystkiego.

Cóż może mieć wspólnego bogaty przedstawiciel „finansów" w środkowej Europie z chasydem z głębi Rosji? A wspólna historja nasza? — mieliśmy już czas o niej zapomnieć, żyjąc całe wieki bez historji, a przynajmniej bez wspólności dziejowej. Wielu ustępów z Biblji uczymy się na pamięć, ale mimo to jest to dla nas księga martwa. Treść Biblji, historyczna i obyczajowa, więcej dzisiaj oddziaływa na życie wasze, niźli nasze. Myśmy wam podarowali wraz z tą księgą najświetniejszy swój dorobek umysłowy i swą najświetniejszą historję. W waszem życiu, w waszej religji, w waszej poezji jedynie żyje nasze Pismo; u nas nie masz go ani śladu. Nam pozostała odrobina martwej tradycji i — Talmud, księga bezsprzecznie mądra i wielka, ale nie budująca nic, raczej burząca przez swój krytycyzm, nie pozbawiony nawet skeptycyzmu. A dzisiaj? mamy żydowskich pisarzy, żydowską współczesną literaturę, ale nie mamy własnej cywilizacji, którą pojmować należy, jako pewien całokształt duchowego dorobku, wynikły z przeszłości i oddziaływający każdej chwili na dalszy rozwój narodu. My, ile jesteśmy cywilizowani, żyjemy waszą cywilizacją, przykrojoną tylko nieco do naszego charakteru — zaś, o ile bierzemy udział

nawet w cywilizacyjnym pochodzie, to pracujemy tylko dla was, nie dla siebie, choć może na swój, przez was nie zawsze pożądany sposób. Nawet syoniści to rozumieją, ale się nie chcą przyznać do tego. Idź na ich zgromadzenia, które odbywają „dla Europy", a usłyszysz tam takie zdania: „My jesteśmy wielkim narodem! myśmy dali światu ludzi tej miary, co Spinoza, Marx..." — Wyliczają jeszcze wiele innych imion. A przecież to wszystko nieprawda! Czyśmy tych ludzi mieli? czy my ich światu dali? Gdy który z narodów powie: Mieliśmy Napoleona, Kanta, Mickiewicza, to znaczy, że ci ludzie z krwi i kości danego narodu wyrośli, że zdziałali coś, co w tych narodach żyje po dziś dzień. Wy możecie nawet o nich mówić nietylko: mieliśmy ich, ale: mamy ich, — choć oni dawno pomarli. My tego nie możemy powiedzieć! Myśmy nie mieli ani nie mamy Spinozy, Marxa i tych wielu innych, którymi chwalimy się „dla Europy". (Bo wierz mi, między sobą, mówiąc o tych ludziach, wzruszamy ramionami i uśmiechamy się ukradkiem). Ci ludzie nie z naszej cywilizacji wyrośli, nie dla nas pracowali. Myśmy ich Europie nie dali, myśmy ich podarowali, co najwyżej, a właściwie Europa sama ich sobie

z pośród nas wzięła. My naprawdę jesteśmy w Europie—niczem!

Ostatnie zdanie wymówił z jakąś wściekłą, bolesną zaciętością.

Patrzyłem nań przez chwilę w milczeniu, aż wreszcie zapytałem:

— I ty te gorzkie prawdy mówisz swemu ludowi?

— Tak. I wiele, wiele innych, jeszcze więcej gorzkich.

— Po co?

— Bo kocham mój lud i chcę, aby się stał czemś, aby był narodem. A do tego nie wiodą Palestyńskie mżonki... Trzeba otwierać oczy! otwierać oczy.

Późno już było — i gdy wyszedłszy z kawiarni, błądziliśmy w milczeniu po cichych i pustych ulicach starego Wrocławia, miasta niegdyś polskiego — rdzennie niemieckiego dzisiaj, długo myślałem o tem, co mi ten żyd powiedział. Czyż i mojemu narodowi nie przydałoby się w pierwszym rzędzie takie „otwieranie oczu"? Trzeba naród bardzo i naprawdę kochać, aby podjąć się tej roli, bo rola jest niewdzięczna! My lubimy, gdy nam się oczy — zamydla.

W marcu 1903 r.

Jeżeli czego słusznie możemy Niemcom zazdrościć, to ich muzyki. Bo snadź prawdziwe jest powiedzenie, że wiele narodów ma muzyków, ale Niemcy jedynie posiadają muzykę... I jakkolwiek zechcemy to zdanie rozumieć, zawsze będzie prawdziwe. Jedynie historja niemieckiej muzyki okazuje tę zadziwiającą, postępową ciągłość rozwoju; prawie bez zboczeń, bez wahań, z jakąś twardą, nieubłaganą, logiczną koniecznością następuje tutaj gienjusz po gienjuszu, od Bacha do Beethovena, od Beethovena do Wagnera...

...Ach tak! — miałem dzisiaj zamiar pisać o muzyce, ale odłożę to już snadź do innego czasu, bo na wstępie pomieszało mi wszystkie myśli marne przypomnienie faktu, że Beethoven nie

tylko tworzył rzeczy wielkie, „ale także" został wyrzeźbiony przez Klingera. To ostatnie za mniejszą mu już poczytuję zasługę. Klinger jest bez wątpienia wielkim artystą i ma, nawet jako rzeźbiarz, dzieła potężne, z tą zasadniczą cechą, że mówią wiele, a mówią same przez siebie, bez objaśnień, dodatków, akcesorjów — ale...

Nie widziałem był poprzednio słynnego posągu Beethovena, który taką wrzawę wywołał, skorzystałem więc z tego, iż był właśnie w lipskiem muzeum sztuki na widok wystawiony i poszedłem go obejrzeć. Zaszedłem w powszedni dzień około południa: pusto prawie było w gmachu... Nie chcąc rozpraszać uwagi, przeszedłem szybko przez parterowe sale, zastawione rzeźbami, kierując się według wielkich, strzałkami opatrzonych napisów: „Zu Klinger's Beethoven". Zwracam się na lewo; u drzwi stoi kilku Niemców, oglądających snadź przez lupę jakieś po obu stronach wejścia ustawione posągi, których z za ich głów i cylindrów prawie nie widać. Przed sobą, w ramach drzwi, na tle szarych tapet widzę jakąś czarną masę; orzeł marmurowy z wpół rozpostartemi skrzydłami, jakby gromem na ziemię obalony... a otóż i cała grupa

przede mną... Nie będę jej opisywał; znana jest powszechnie. To tylko powiem, że stanąwszy przed nią, doznałem przykrego uczucia rozczarowania. Jest wprawdzie coś wielkiego, coś brutalnie wprost potężnego w tej półnagiej, iście z głazu wykutej postaci króla dzwięków, w tem pewnem, upartem pochyleniu ku przodowi wspaniałej głowy, walącej wzrokiem w proch przed sobą czarnego orła sławy—i sama ta myśl jest zaprawdę artystyczna, w tem najgłębszem, istotnem słowa znaczeniu — a mimo to całość nie sprawia dość silnego wrażenia. Grupa bowiem ta nie jest syntetycznem ujęciem, objawieniem twórczej idei rzeźbiarza, ale... opowiadaniem o niej. Opowiadaniem bardzo zresztą dokładnem i podkreślonem nawet miejscami przykładem: ot, w ten sposób, tak miało być. Wiemy więc dobrze, co Klinger zamierzał zrobić i widzimy, czego nie zrobił. Przedewszystkiem te dwa kształty, postać ludzka na bronzowym tronie i postać orła u stóp jej na ziemi, nie są dość zharmonizowane z sobą. Niema między niemi tej koniecznej, absolutnej łączności, tego bezwzględnego należenia do siebie, które jest nieodzownym warunkiem, aby grupa była jednolitem, a więc artystycznem dziełem, a nie mniej lub

więcej dowolnem tylko zestawieniem. W pomyśle to było, ale w ciągu tej koniecznej, rzemieślniczej pracy, przez którą dopiero „słowo staje się ciałem“, coś się zepsuło, rozerwało, pękło, czy nie dosięgło: — brak może jednej linji, dostrojenia jednego wymiaru, od których zależało niemal wszystko. Synteza nie jest dokonana i grupa nie wyraża sobą tego, co snadź według zamiaru artysty wyrażać była powinna. Klinger czuł to widocznie i resztę swej twórczej myśli, tę zgubioną resztę wypisał kabalistycznymi znakami w obrazach na oparciu tronu, lśnieniem wygładzonych poręczy, całem tem mnóstwem akcesorjów, które w rezultacie mącą ją jeszcze, a byłyby zupełnie zbyteczne, gdyby był stworzył dzieło doskonałe — jak zamierzył. — Ostatecznie Beethovena, wielkiego Beethovena nie widzi się w dziele Klingera; można go w niem z trudem tylko—wyczytać. Wobec rzeczy słabej lub lichej jest się obojętnym, ale wobec wielkiej a niedokonanej lub spaczonej doznaje się bolesnego uczucia: coś jakgdyby żal do twórcy, jakgdyby wrażenie jakiejś dziwnej, nieokreślonej krzywdy... Z tem uczuciem wychodziłem ze sali o starych tapetach, gdzie ustawiono grupę.

We drzwiach, uwolnionych już teraz od owych ucylindrowanych ichmościów, zobaczyłem niedostrzeżoną wpierw Salome, dzieło niesłychane, marmur żywy i wyrażający sobą więcej, niż cała po „literacku“ upstrzona grupa Beethovena. Jest w Lipsku kilka rzeźb Klingera, między niemi jedna z pierwszych, jeśli się nie mylę, współczesnych prób zastosowania barwnych marmurów, dość twarda i zimna „Kassandra“ i „Dziewczę w kąpieli“, cudowne, różowe, ciepłe prawie marmurowe ciało. — W Kassandrze — mutatis mutandis — jest znowu to niedociągnięcie, ten mimowolny rozdźwięk (świadomy mógłby być zaletą dzieła, służąc do uwydatnienia pewnej myśli twórczej), o którym wspominałem przy Beethovenie: i tu — czujemy — rzeźbiarz nie zrobił tego, co chciał; marmur nie mówi dość i nie mówi sam za siebie. Dziewczę w kąpieli zaś należy do tej sztuki, przed którą czoła schylić nigdy nie potrafię, choćby nie wiedzieć jak była w swym zakresie i rodzaju doskonała: do sztuki zewnętrznej, głucho-niemej, streszczającej się w wykonaniu i li tylko w wykonaniu, i bez tego, że tak powiem „metafizycznego jądra“, które z wewnątrz dzieło oświetlając, a w zewnętrznych formach

wyłożone, sprawia, że linje, barwy, dzwięki i słowa stają się czemś więcej—stają się syntezą jakiejś niewyrażonej przedtem dziedziny ducha.

Przyznaję bez zastrzeżeń, że „dobrze namalowana rzepa więcej warta, niż źle namalowana tęsknota za nieskończonością“—ale dodam zaraz, że „dobrze namalowana rzepa“ dla mnie... nic nie jest warta. Mam zawsze wrażenie, że dla tego efektu szkoda było czasu, trudu i — zdolności.

Doskonałość, wprost już doskonałość osiągnął Klinger w posągu Salomy. Ten—więcej niż piękny,— ten straszliwy tors kobiecy nie potrzebuje podpisu, objaśnień, dodatków— nic. Wystarczy, że jest i patrzy na widza martwymi, brunatnymi kamieniami oczu, osadzonych w żółtawych orbitach i dreszczem go do głębi przejmuje. A jakże żywe, jak strasznie żywe są te martwe oczy! Błąka się po świecie dużo fotografji tej wspaniałej rzeźby; w interesie sztuki powinnyby być co rychlej i doszczętnie zniszczone, nie dają bowiem nawet w przybliżeniu pojęcia, czem jest oryginał, ba! karykaturują go raczej! Stałem przed posągiem długo, zaklęty, zmiażdżony, storturowany wprost jego wyrazitością. Ta kobieta

o nieskazitelnych, choć zgoła nie klasycznych kształtach, rysujących się pod luźno narzuconą, z przodu rozwartą suknią, o drapieżnem tygrysio-lubieżnem przegięciu smukłego grzbietu, ze szczupłem, zwiędłem, rozkoszą snadź przepalonem łonem, powleczonem żółtawą, histeryczną jakąś barwą, które mimo to, zda się, gotowe rozpłonąć lada chwila samolubnym, pożerającym, a rychło jak fala po morzu przechodzącym ogniem: ta kobieta ze spokojnie złożonemi na piersiach rękoma, o dłoniach dużych, prawie chłopięcych, chudych i przerażającem jakiemś a obłędnem tchnących niezdrowiem—z tą głową...! Nie widziałem w życiu podobnie żywej głowy z marmuru! Silnie osadzony, doskonale okrągły tył czaszki, nizkie a szerokie, zmysłowe czoło, wydatne szczęki i usta, te dreszczem przejmujące usta o wązkich, tak bezmiernie zimnych a lubieżnych wargach naprzód wysuniętych, pod delikatnemi, nieświadomą żądzą rozkoszy i zniszczenia wydętemi nozdrzami—wszystko to składa się na całość jednolitą a tak wymowną w swem kamiennem milczeniu!

Stałem przed posągiem, a on mówił do mnie:

„Jestem wieczna! Istnieję, odkąd świat istnieje i mężczyzna, ja, Lilith, Salome, Androgyne... Pragnę rozkoszy, a nie nasycam się nią, jestem zimna, a przepływa przeze mnie fala ognia pożerającego, jestem niewinna w swej nieświadomości, a ze mnie grzech i potępienie; nęci mnie wszystko, czego nie znam, co wielkie, co czyste, a dzisiaj nie obchodzi mnie to, czegom pożądała wczoraj, a wszystko niszczę i wszystko kalam... I bez zamiaru, bez celu nawet: — jestem dzieckiem, więc igram. Ludzie spokój, siłę, sławę, życie, szczęście swe pod stopy mi rzucają, więc depcę po nich — czyż może być inaczej? Biorę wszystko, a w zamian nic nie daję, bo nie prosiłam o nic! Jestem zniszczeniem, tak!—ale czyż przez to winna? Ja jestem tylko—kobieta!“

Tak mówił marmurowy posąg — a martwa, z pod kraju szaty jego wyzierająca młodzieńcza głowa poglądała ku górze na drapieżną, niewinnie uśmiechniętą twarz i zdawała się jęczeć osłupiałemi, przerażonemi oczyma: „Tak, tak, to prawda! cierpię, umieram — prawda! — ale dlaczego? wszak ja cię kocham!“

Druga głowa—starcza, milczała już z przy-

mkniętemi oczami i z wyrazem zastygłego, śmiesznego bolu na skrzywionych ustach. Nie rozwiązała zagadki, ale zrozumiała, że tak być musi. — Straszne usta Salomy uśmiechały się ciągle.

ŚMIERĆ BOHATERA

1910

Są wypadki tak nieprawdopodobne, tak sprzeczne ze wszystkiem, co z góry można było pomyśleć, że chociaż nastąpią, długo im się nie chce jeszcze uwierzyć ani wwiązać je w rzeczywisty bieg życia... Takiem zdarzeniem dla mnie jest śmiertelny upadek Klimka Bachledy tam z potwornej ściany Małego Szczytu Jaworowego. Jako członek Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego, rozkazem naczelnika wezwany, spędziłem wraz z towarzyszami dnie całe na poszukiwaniu jego ciała, niosłem znalezione po osypujących się piargach na ramieniu, patrzyłem, jak przy blasku pochodni nocą już trumnę na leśnej polanie zamykano i wreszcie nad świeżym grobem przemawiałem, a jednak raczej wiem myślą, że Klimek nie żyje, niźli mogę wewnętrznem przekonaniem w to uwierzyć.

Nie będzie się temu dziwił, kto choćby raz widział tego orła starego na szczytach. Cichy rozważny, niewielki, z mięśniami w żelazo zamienionymi, z oczyma, zdającemi się z pod brwi namarszczonych skałę na wskroś przeszywać,— przesuwał się po ścianach najszaleńszych, szedł w górę gładkimi kominami, z niepojętą, czarodziejską zręcznością czepiał się końcami palców zaledwie namacalnych szczerb i nierówności — zawsze pewny, spokojny, ostrożny a śmiały aż do szaleństwa. „Der beste Kletterer, den ich kenne“, napisał mu w książce przewodnickiej jeden ze sławnych alpinistów współczesnych.

„Najlepszy wspinacz...“ To jeszcze mało. Ogromna większość wypadków, młodych ludzi zwłaszcza w Tatrach spotykająca, pochodzi stąd, że nie mając innej kwalifikacji, oprócz ze zręczności ciała pochodzącej umiejętności wspinania się po skałach, nazbyt w niej zaufani, puszczają się nierozważnie na drogi, zgoła niemożliwe do przebycia. Taternictwo stało się dzisiaj poprostu wiedzą. Trzeba mieć mnóstwo technicznych wiadomości, trzeba mieć tę przyrodzoną a spotęgowaną długiem i mozolnem ćwiczeniem bystrość spojrzenia, która pozwala

każdej chwili, w najgorszych nawet warunkach, w deszczu, w mgle czy o zmierzchu—zdać sobie sprawę, gdzie się jest właściwie i jak i którędy dalej iść należy. Nie przesadzę zgoła, gdy powiem, że taternik wytrawny, w miejscu trudnem czy niebezpiecznem, jednym rzutem oka objąć musi wszystkie „chwyty“ i „stopnie“, dla zwyczajnego wzroku wcale może niedostrzegalne—i z góry wie niewątpliwie, gdzie którą nogę i rękę wesprze. Jest to umiejętność orjentowania się i decyzji, w taternictwie ważniejsza nawet daleko od samej fizycznej sprawności, która niczem nie poparta na zgubę tylko wieść może.

Te zalety wszystkie posiadał Klimek w stopniu wprost zadziwiającym. Nie będę mnożył przykładów: dość wspomnieć pierwsze zejście jego z Januszem Chmielowskim z Żabiej Przełęczy do Żabich Stawków Mięguszowickich po nocy. W ciemności zupełnej wynalazł przejście przez nachyloną płytę i rynny, będące dotąd drogą jedyną.

Zdawało się, że ten człowiek góry w zupełności opanował i zwyciężył i tak już bezpieczny jest we wirchach, jak inni na bitym gościńcu i dlatego wierzyć w śmierć jego nie

chciałem, gdy mnie wieść doszła, iż w górach zaginął.

Było to 7. sierpnia, w niedzielę, już po południu. W piątek tego tygodnia, właśnie w dniu, kiedy ze ścian Małego Jaworowego spadli Szulakiewicz i Jarzyna, byłem z młodszym bratem moim na Żabim Koniu. Trochę gradu ze śniegiem mieliśmy na tej ostrej, jedynej w swoim rodzaju grani; deszcz lunął ulewny, kiedyśmy na noc zaszli do schroniska przy Stawie Popradzkim. I przez sobotę, przez ową sobotę fatalną, kiedy zginął Klimek Bachleda, deszcz lał zimny, nieustanny, rozpaczliwy. Nie wiedząc o niczem siedzieliśmy w schronisku w towarzystwie zatrzymanych również ulewą węgierskich taterników i patrzyli w beznadziejnym przygnębieniu na tumany gęstej, mokrej mgły, spływające w dół od Złomisk, od Mięguszowickiej kotliny, z wirchów i grzbietów, z przełęczy... Mewa jakaś zabłąkana unosiła się nad stawem samotnie, często za rybą na deszczem pooraną wodę spadając...

I nikt z nas wówczas nie myślał, kiedyśmy przy szklance wina pogawędką leniwie wlokący się czas spędzali, że tam w tej mgle i deszczu lodowatym straszliwa tragedja się rozgrywa, że

na ścianach Małego Jaworowego drżą z wysiłku, znużenia, z głodu i z mrozu ludzie szukający wczorajszego trupa, że ginie jak bohater na stanowisku orzeł stary tatrzański, nam wszystkim znany i drogi.

W niedzielę rano wracaliśmy przez Rysy, młodym, w nocy spadłym śniegiem pokryte. Ja w pożyczonych białych bucikach tenisowych, gdyż buty moje kute spalono mi na nic przy suszeniu nad Popradzkim Stawem. Przy Morskiem Oku konie na nas czekały; po drodze na Łysej Polanie doszła nas wieść o piątkowym wypadku i sobotniem zaginięciu Bachledy. Nie mając butów, nie mogłem się udać natychmiast w Turnie Jaworowe, mimo że wołał mnie tam obowiązek członka Pogotowia ratunkowego, poszedł więc tylko mój młodszy brat, a ja z towarzyszami wróciłem do Zakopanego.

Z wieści też tylko znam owe pierwsze straszne dnie: jak w sobotę, kiedy już wszyscy ze sił wyczerpani, prześladowani gorączkowemi zwidzeniami ze znużenia i osłabienia, po nocy na wózkach przebytej i po dniu spędzonym bez żywności i w przemokłem odzieniu na skałach, przed zmierzchem ostatnim wysiłkiem na dół schodzili — Klimek darł się wciąż jeszcze w gó-

rę, pewny, że słyszy głos wzywający ratunku, niedbały na wołania, do powrotu go naglące... Zniknął w mgle i mroku za skalnym załomem wysoko, wysoko kędyś pod niebem; słyszano lawinę spadającego kamienia,—wołano go jeszcze i czekano nań do ostatniej chwili dnia, kiedy on już nie żył prawdopodobnie... A potem dni następne, pełne ciągłego trudu, niebezpieczeństw i poszukiwań,—noce spędzone na lodowatych, wodą ociekłych turniach, lub w lesie przy ognisku, gdzie ze znużeniem oczy klejącem walczy nieustannie zimno i deszcz, co snu dobroczynnego nie chcą dopuścić...

Znaleziono ciało Szulakiewicza; za Klimkiem wciąż jeszcze bezskutecznie szukano, łudząc się czasem zawodną nadzieją, że może udało mu się przejść grań i inną drogą powrócić do Zakopanego... Członkowie Pogotowia i ochotnicy padali już ze znużenia, do dalszej pracy nie zdolni, zastępowano ich wtedy nowemi siłami; od pierwszej chwili do ostatka wytrwał tylko jeden człowiek, iście żelazny, Marjusz Zaruski, malarz i poeta, były marynarz, założyciel bezinteresowny i naczelnik Pogotowia ratunkowego.

We czwartek już po pogrzebie Szulakiewi-

cza, uzupełniwszy swój rynsztunek taternicki, wyruszyłem wraz z licznymi ochotnikami do Jaworowej Doliny na pomoc tamtym oddziałom, ale zawróciła nas z drogi powracająca do Zakopanego na jednonocny wypoczynek pierwsza wyprawa. W piątek dopiero pod wodzą niestrudzonego naczelnika wybraliśmy się znowu popołudniową godziną do Jaworzyny. Było nas ośmnastu wraz z ochotnikami.

Za cudnie pięknej pogody, układając przez drogę plany kampanji, zjechaliśmy na noc do Zarządu dóbr Jaworzyńskich. Podnieść tutaj muszę z wdzięcznością niezwykłą i serdeczną gościnność, z jaką nas przyjęto; na wyraźne polecenie właściciela, księcia Hohenlohego, dano nam wszystko eo rozporządzenia, czegośmy sobie tylko życzyć mogli: podwody, pomoc, żywność, a nawet zaofiarowano nam, turystom, nocleg w pokojach Zarządu, z któregośmy jednak nie skorzystali, niechcąc się rozłączać z towarzyszącymi nam również w charakterze członków Pogotowia przewodnikami.

Po nocy tedy, spędzonej na słomie rozesłanej na strychu papierni, wyruszyliśmy o godzinie trzeciej z rana na poszukiwanie Klimka, tym razem już bez nadziei, abyśmy go żywym

jeszcze znaleść mogli. Dzień nie świetnie się zapowiadał. Była niby na ogół pogoda, ale mgły przeciągały czasami i deszczyk zakrapiał przelotny. Przebiegliśmy szybko lasy w dolinie, a dosięgłszy kosodrzewiny, rozdzieliliśmy się na cztery oddziały. Dwa z nich miały iść różnemi drogami na straszliwą ścianę Małego Jaworowego, trzeciemu wypadło okrążyć przez Przełęcz Jaworową grań i przeszukać stoki od strony doliny Staroleśnej i Rówienek, czy przypadkiem zaginiony nie dostał się tam gdzieś i nie padł zwalczony znużeniem i niepogodą. Czwarty oddział wreszcie, w którym obok naczelnika Zaruskiego, mnie i przewodników znajdował się jakiś przygodny ochotnik, udał się drogą ponad mały Stawek Żabi na przełęcz pod Szczytem Zielonym, aby stąd przejść poszarpaną granią aż po karb obok Małego Jaworowego. Tam mieliśmy zamiar przy pomocy lin puścić się ku dołowi, przeszukując żleby, ponad które Klimek piąć się musiał, jeśli próbował przedostać się do grani.

Droga nasza, zrazu nie najgorsza, wiodła granią szeroką po piargu grubym i stromych trawiastych upłazkach. Na widoki czarodziejskie, ze wszech stron się roztaczające, nie było czasu

patrzeć; gnaliśmy naprzód prawie bez wytchnienia, dopóki teren na to pozwalał. Po pewnym czasie jednak rozpoczęły się „zamki“: konie skale w wązkich szparach na grani ponad przepaścią od strony Jaworowej Doliny zionącą, — płytki, które trzeba było trawersować, rynny strome i gładkie lub co gorsza o chwytach niepewnych i ruchomych. Przy pierwszej poważniejszej przeszkodzie pozostawiliśmy owego ochotnika, klnącego na czem świat stoi dzień i godzinę, kiedy się wybrał z nami na tę wyprawę i parliśmy się wciąż naprzód, licząc: już tylko trzy, już tylko dwie turnie do upragnionej przełęczy.

Wreszcie po godzinie jedenastej przedpołudniem byliśmy pod turnią obok Małego Jaworowego, ostatnią w drodze przeszkodą, gdy naraz przewodnik Wawrytka, który w tej chwili szedł naprzód, odwrócił się ku nam:

— Klimek znajdziony!

Podbiegliśmy ku niemu. Tam w dole z czarnej, nieprawdopodobnie spadzistej, przepotężnej ściany Małego Jaworowego dawano nam znaki, że zwłoki odnaleziono w czeluści żlebu, dzielącego głębokim wrębem ostatnią turnię od szczytów Jaworowych. Dostrzegł je jeden z oddzia-

łów z żebra skalnego, spiętrzonego ponad żlebem, bez możności jednakowoż dostania się do nich.

Na razie wyprawa była skończona; wypadło wracać. Posiliwszy się tedy nieco, puściliśmy się tą samą drogą z powrotem, aby wreszcie około godziny czwartej po południu, po trzynastogodzinnym nieustannym marszu zejść się z innymi oddziałami na dnie doliny, którąśmy z rana pożegnali. Deszcz tymczasem począł lać już na dobre. Ponieważ kosodrzewina, wśród której siedzieliśmy, nie mogła nam dać zgoła ochrony, więc zeszliśmy jeszcze nieco niżej, aż na skraj poczynającego się lasu, aby się tutaj na nocleg rozłożyć. Przy watrze, na którą poszły trzy ogromne sucharze, ciupagami przewodników zrąbane, próbowaliśmy zasnąć, ale nie wiele tego snu było. Deszcz dokuczał coraz bardziej i zimno przenikliwe, tak że około północy jużeśmy wszyscy ze snu wytrzeźwieni siedzieli koło ogniska z osowiałemi minami, czekając świtu, jak zbawienia.

A dzień przychodził zwolna, zasępiony, chłodny, dżdżysty i mgłami zasnuty... Część większą uczestników wyprawy odesłał naczelnik ze świtem do domu; siedmiu nas tylko zostało, to

jest oprócz naczelnika Zaruskiego, mnie i ochotnika Ringmana, czterech przewodników: Jakób Wawrytka Krzeptowski, Jędrzej Marusarz Jarząbek, Wojciech Tylka, Suleja i Staszek Byrcyn Gąsienica, liczba aż nadto dostateczna do zniesienia zwłok, już odnalezionych. Przez odchodzących zażądaliśmy pojazdów i trumny, pewni, że tego dnia, w niedzielę, smutną pracę zakończymy.

Nadzieja ta nas jednak zawiodła. Z powodu ulewnego deszczu w nocy utworzył się w żlebie, gdzie ciało leżało, spieniony wodospad, niepozwalający nawet marzyć o wydostaniu się w górę tą jedyną drogą, jaka nam pozostawała. I w poniedziałek rano poszło nie lepiej. Wody wprawdzie znacznie opadły, ale skały za to aż po piarg pokryły się lodem, zwieszającym się w długich soplach z cyplów i krawędzi i powlekającym ściany pionowe szkliwem, zdradnem dla człowieka.

Zeszliśmy więc ponownie na południe w dół i czekaliśmy przy pierwszej kosodrzewinie z utęsknieniem słońca, aby choć trochę starło ze skał ten pancerz lodowy. A słońce jak na złość nieprzychodziło. Turnie, słabem ciepłem dnia owiane, czerniały nieco od dołu, ale w górze lśniły się wciąż osędziałe, w lodową zbroję zakute.

Wreszcie nie było co zwlekać dłużej. Około godziny drugiej przypuściliśmy szturm na nowo. Trzej przewodnicy, Wawrytka, Marusarz i Suleja poszli naprzód z linami, żelaznymi hakami i zbitą jeszcze poprzedniego dnia w lesie drabinką; my we trzech, z wyjątkiem Byrcyna, który został ognia pilnować, posuwaliśmy się za nimi po olbrzymiem usypisku piarżystem ku ogromnemu śniegowi u wylotu żlebu, który z dołu niewielkim białym płatkiem nam się wydawał.

Między na dwa metry z górą grubym pokładem śniegu a pionowo spadającemi tu ścianami Małego Jaworowego znaleźliśmy przejście: długi, stromy, wązki korytarz, który wkrótce zamienił się na tunel zasklepiony. Przedarłszy się tym tunelem wzwyż, dostaliśmy się nareszcie do dziury między śniegiem a skałami, która stanowiła ujście żlebu fatalnego, piętrzącego się teraz głęboką czarną rynną pionową nad nami. Lód na głazach popuścił, ale woda szła ciągle a z nią lodowy, trupi wiew wiatru, w szczelinach gdzieś zabłąkanego. Tam o stokilkadziesiąt metrów nad nami leżały zwłoki Klimka Bachledy.

Zaczęła się gorzka robota. Przewodnicy za pomocą drabinki na bitych w ścianę hakach zawieszanej poczęli piąć się w górę, pokonując

pierwszy, czterdziestometrowy przewieszony stopień żlebu. My nie mogąc z braku miejsca pchać się już za nimi, asekurowaliśmy ich z dołu na linach. Co chwilę kamień obrywał się gdzieś z góry nad nami i pruł powietrze z groźnem warczeniem, niosąc śmierć dla głowy, którąby przypadkiem napotkał. Staliśmy tak ściśnieni między śniegiem a skałami, że nie było miejsca, aby się cofać przed tymi straszliwymi wrogami turystów, coraz gęściej padającymi, — chyliliśmy więc tylko czoła za każdym razem pod śnieżny okap lub skalne załomy, śledząc żleb czujnemi oczyma i uchem. Ja w kilkoro złożony serdak na głowie przywiązałem, ale i to nie wiele bezpieczeństwa dawało.

Wreszcie w dziurze nie było co więcej robić. Liny asekuracyjne skończyły się, więc przewodnicy ściągnęli je do góry, a my po wyrąbanych czekanami stopniach wydostaliśmy się na śnieg w miejscu od lecących kamieni bezpieczniejszem i stamtąd gołem okiem i przez szkła śledziliśmy drogę naszych towarzyszy, sami tymczasem na bezczynność skazani.

A oni szli w górę, czepiając się czarnych skał, na linach między niebem a ziemią zawieszeni, w strugach lodowato zimnej wody, co

z czarnej gardzieli na nich biła. Czasem niknęli nam z oczu za jakimś uskokiem żlebu i wtedy tylko miarowy stuk młota, wbijającego żelazny hak w szczelinę skały, dawał nam znać, że żyją i wciąż postępują... Nie wierzę, aby za jakąkolwiek zapłatę zgodzili się ci chłopi doskonali i jedyni na przebycie takiej drogi: pchała ich myśl, że czeka tam na nich ciało poszarpane straszliwym upadkiem starego orła skalnego, bohatera, ich towarzysza.

Było piętnaście minut po czwartej, kiedy nareszcie okrzyk przeciągły oznajmił nam, że są już przy zwłokach. Dwóch blizko godzin potrzeba było, aby ci ludzie przebyli marne sto kilkadziesiąt metrów wzwyż, z największym mozołem cal zdobywając po calu!

Któryś z wszechwiednych gazeciarskich pismaków oznajmił potem ludowi, że ciało czeka na miejscu przybycia urzędowej węgierskiej komisji“, inny radził poprzednio, abyśmy się postarali o psy bernardzkie, celem odznalezienia zwłok. Radbym widzieć tę komisję, albo owego psa, coby dostać się tam potrafili! Nie można wymagać od wszystkich, aby znali góry, ich trudy i niebezpieczeństwa, ale śmiech zbiera gorzki, gdy piszą ludzie z wielką pewnością siebie o tem,

o czem najsłabszego nawet nie mają pojęcia! Lecz mniejsza o nich.

Nie wiele czasu upłynęło, kiedy oczom naszym na tle czarnej gardzieli żlebu zjawiły się zwłoki, w zgrzebny całun już zaszyte, na linach dołu puszczane. Za niemi ukazali się przewodnicy, wodą ociekli, przemoczeni do nitki, zębami z zimna szczękający, tak że trudno było zrozumieć, co mówili. Posłaliśmy ich co rychlej ku ognisku w dolinie, a sami, przytroczywszy ciało linami do drąga bambusowego, wzięliśmy je na ramiona.

I dziw! W tej chwili właśnie, kiedyśmy uginając się pod ciężarem, po piargach stromych w dół schodzić poczynali, rozjaśniło się niebo, od kilku dni zasnute: Tatry, broniące przed ludźmi zwłok syna swojego przez tydzień cały deszczem, mgłą i lodem, teraz żegnały wydarty sobie łup cudownym uśmiechem pogody!

O godzinie dziewiątej wieczorem złożyliśmy wreszcie zwłoki z ramion na Polanie Jaworzyńskiej, gdzie oczekiwała na nie przysłana z Zakopanego trumna i komisja sądowa z Kieżmarku. Pięć godzin bez mała trwało znoszenie.

Przy blaskach czerwonej pochodni odbyły się oględziny, przy blaskach pochodni lutowano

trumnę, zamykającą się nad poszarpanym straszliwie strzępem ludzkim z roztrzaskaną na miazgę głową i połamanymi członkami. Upadek potworny zdarł zeń nawet ubranie; buty popękane ze zmiażdżonych stóp zleciały i tak je obok znaleziono.

Na podstawie ukształowania ściany można sobie teraz cały wypadek dokładnie w myśli odtworzyć.

W sobotę 6-go sierpnia, w deszczu, kurniawie i zawierusze Klimek, odwiązawszy się od liny, gdzieś o głaz zaciętej, którą połączony był z towarzyszami, Zaruskim i Zdybem, poszedł sam naprzód. Zdążano za nim w górę powoli, ale któż mógł doścignąć jego, orła skalnego! Parły go naprzód zwidzenia, czy też bystremu uchu jego rzeczywiście dosłyszalny głos żywego może jeszcze podówczas Szulakiewicza; nie chciał wracać mimo próśb i nawoływań. Przyszła nareszcie godzina, kiedy członkowie wyprawy z palcami ze skóry od chwytania się skał odartymi i zdrętwiałymi zimnem, znużeni i przemoczeni deszczem do granic ostatnich, po nocy nieprzespanej i dniu pełnym nadludzkiego wysiłku—zaczęli myśleć o powrocie, czując, że tyle im już tylko sił pozostało, aby wrócić z życiem w do-

linę. Wtedy po raz ostatni Klimek ukazał się we mgle ich oczom, wysoko, wysoko ponad nimi, ramieniem do skalnego żebra przyparty, dążący, jak się zdawało, ku przełęczy między Małym Jaworowym a turnią obok sterczącą. Po raz ostatni wezwano go jeszcze do powrotu. Machnął ręką dwa razy i dłonią wskazał na grań, jak gdyby dając do zrozumienia, że tamtędy bezpieczniejszego przejścia dla siebie poszuka na drugą stronę, do Doliny Rówienek. We mgle wziął prawdopodobnie majaczące przed nim nowe żebro skalne za zbawczy grzbiet...

Zniknął za załomem z oczu towarzyszom, a ci, poczekawszy nań jeszcze nieco, zeszli sami w dół, zostawiwszy tylko linę dlań ku pomocy, gdyby namyślił się wracać tędy. Ale Klimek nie wrócił. Jak stwierdziliśmy później, zaraz za owym załomem znajduje się mocno nachylona, gładka płyta, po której prześlizgnąć się pewno starał na brzuchu, trzymając się rękoma skąpej trawki, w górnej szczelinie kędyś wyrosłej.

Rozmiękła deszczem około korzeni skąpa szczypta ziemi — puściła i Klimek zsunął się w dół. Na wystającym cyplu skalnym pozostał zaczepiony serdak jego i bluza, a on sam, z odzienia w pędzie się wyślizgnąwszy, runął z wyso-

kości dwustu metrów w przepaść! Trzykrotna wysokość wieży Marjackiej!

Cześć jego bohaterskiej pamięci! Zginął w górach, które tak ukochał, jak rycerz bez zmazy i strachu na stanowisku, nie chęcią zarobku, nawet w tej chwili nie owem pragnieniem dzikiej swobody, które nas gna we wirchy, wiedziony, ale najszczytniejszym i twardym, a dobrowolnie przyjętym obowiązkiem ratowania życia bliźniego. Składał to samo ślubowanie, które my wszyscy członkowie czynni Pogotowia ratunkowego składamy: być gotowym na każde wezwanie we dnie i w nocy, w deszcz i w pogodę, w lecie i w zimie i z własnem zaparciem, bez względu na trudy i niebezpieczeństwa ratować do ostatnich sił tych, co w górach zginęli. Dotrzymał święcie ślubowania towarzysz nasz stary do tchu ostatniego, do ostatniej chwili życia. Jeżeli żołnierzom, padłym w boju, ordery na martwej piersi przypinają, to najwyższa zaszczytna odznaka powinna leżeć na trumnie tego chłopskiego bohatera z Podhala.

Zrozumiały to tłumy owe tysiączne, co za zwłokami jego szły na cmentarz. Biły mu wszystkie dzwony kościołów, płonęły w południowem słońcu pochodnie i dym kadzideł szedł ofiarny,

ale ja wiem, że duchowi jego były najmilsze te wieńce z limb i kosodrzewiny, co górą wonnej zieleni mary jego pokryły!

Przemawiali nad grobem otwartym dostojnicy kościelni, przedstawiciele stowarzyszeń taternickich, Pogotowia ratunkowego, którego niestrudzonym był członkiem, ludności miejscowej, inteligencji i przewodników; gdy po pogrzebie przy wrotach cmentarza stanęliśmy, aby grosz zebrać na jego pomnik, na głazu granitowego kawałek, coby świadczył o jego śmierci ofiarnej, obficie datki padały i to nie tylko z rąk ludzi zamożnych, lecz także z namulonych dłoni wieśniaków, jego współbraci i towarzyszy...

Niewątpliwie śmierć jego tragiczna przyczyniła się do wywołania owego głębokiego a powszechnego współczucia i żalu, które do grobu mu towarzyszyły, ale z naciskiem podnieść należy, iż niemniej życiem swem całem na nie zasłużył. Klimek Bachleda był naprawdę człowiekiem wyjątkowym. Ciężkiej pracy przez życie całe oddany, uczciwy, uczynny i przyjacielski, miał w sobie przedziwną szlachetność ducha, i pogodę, i tę filozofję wrodzoną, która mu pozwalała ze skromnego stanowiska jego z uśmiechem patrzeć na wypadki i zdarzenia i równym

przyjmować umysłem zarówno krzywdy losu jak ludzi. Zszedł z nim do grobu nietylko przewodnik doskonały i jedyny, który mimo lata podeszłe do nowej rozwiniętej techniki taternickiej dostosować się chciał i umiał, lecz także człowiek o inteligencji żywej, którego wszystko obchodziło i który o wszystkiem zdołał sobie wyrobić sąd zdrowy a własny, a już nadewszystko serce ogromne a proste, każdej chwili do pomocy i poświęcenia się dla innych gotowe.

Ktoś powiedział, że to serce właśnie go zgubiło, każąc mu nie ustawać w poszukiwaniu zatraconego w Turniach Jaworowych człowieka... A jednak może nie tak należałoby powiedzieć. Wszak przez to serce właśnie na śmierć bohaterską go wiodące, zdobył ową pamięć czestną a wieczną, która po nim została.

Z MONACHJUM

(SALOME OSKARA WILDE'A)

1905

Dla pani Ireny Solskiej.

Żądała Pani, abym czasem donosił z tej mojej włóczęgi tegorocznej, com widział i słyszał, zwłaszcza w teatrach. Lato się już rozpoczyna i martwy sezon. W Medjolanie wogóle w teatrze nie byłem,—nie miałem jakoś ochoty, a w Szwajcarji także wolałem się włóczyć po górach—choć śnieg tam jeszcze leży,—niż przypatrywać się w letnich teatrzykach marnym sztukom i aktorom...

Tu w Monachjum jednak spotkałem się z rzeczą, o której chętnie Pani napiszę. Grano w Intimes Theater Salome Oskara Wilde'a z Lottą Sarrow w roli tytułowej, która ją objęła właśnie po współzawodniczce swojej, Lili Marberg.

Ludzie się zachwycali, ale ja mam wrażenie,

że Lotta Sarrow grała źle. Mimo dużego talentu, mimo wszystkich zalet i korzystnych przyrodzonych warunków... Może ten sąd mój ostry stąd pochodzi, że rozczytując się w przedziwnym dramacie Wilde'a, nim go jeszcze po raz pierwszy na scenie zobaczyłem, jużem sobie był utworzył w duszy obraz tej właśnie Salomy, obraz, którego mi jeszcze nie wcieliła żadna z widzianych dotąd w tej roli aktorek.

Przyznam się, że... czekam na Panią. Bo to moje najgłębsze przekonanie, że ze wszystkich znanych mi w kraju i zagranicą artystek, Pani jedna posiada tę nadzwyczajną subtelność gry, tę prostotę przy niezmierzonem bogactwie środków artystycznych, tę miarę piękna i ten właśnie rodzaj inteligencji, które są potrzebne do zrozumienia i doskonałego odtworzenia postaci Salomy w dramacie Oskara Wilde'a. Nie mam zamiaru pochlebiać Pani, jako artystce; wie Pani, że nie robiłem tego nigdy, — ale doprawdy, że z utęsknieniem czekam tego wieczoru, kiedy zobaczę Panią jako Salome, — wiem, że będzie to dla mnie najpiękniejszy wieczór ze wszystkich, jakie kiedykolwiek w teatrze przeżyłem.

Wie Pani, czytając przedziwny dramat Oska-

ra Wilde'a, nie mogę się nigdy oprzeć myśli o obrazie Gustawa Moreau... Zna go Pani — choćby z reprodukcji, nieprawdaż? Ta Salome, zaklęta niemal w posąg w jakimś momencie szalonego, prorokom śmierć niosącego tańca, wsparta cała na prawej, nienaturalnie wyprężonej nodze, z pochyloną nieco głową i rozkazująco przed siebie wyciągniętą ręką... Ma się czasem wrażenie, że to nie ona tańczy, ale na rozkaz jej cały świat do koła niej wiruje,—ta hala przebogata, bajeczna i król Herodes na wyniosłym tronie i ta głowa świętego, którą ona już w myśli widzi—krwawą i promienną... A ona?—ona jest tylko piękna i chce, aby się to działo, czego ona chce... I stoi tak, pewna swej władzy, prawie naga, w bezcennych jeno klejnotach około bioder i na głowie — i wyciąga dłoń: niechaj świat tańczy dokoła i król Herodes na tronie i głowa Jana ucięta, który śmiał nią pogardzić... Tło bogate, malowane nader szczegółowo i wystudjowane nader starannie znika prawie z przed oczu widza, tak dalece obraz cały wypełnia sobą ta postać zdecydowana, w dwie krzyżujące się linje rozpięta, władna. To nie jest opowiadanie, to nie jest ilustracja do tej lub owej chwili z dziejów Salomy,—to zasadni-

czy moment, w który cała tragedja się ścięła i tak już trwać będzie — na wieki, na wieki...

Myślałem zawsze o tem, czytając Oskara Wilde'a. Bo i on daje coś podobnego. Inne jest wprawdzie jego pojęcie samej postaci Salomy, ale między budową dramatu a kompozycją obrazu analogji nasuwa się mnóstwo. Przedewszystkiem—rzecz nie najważniejsza, ale najwięcej może ogólna — tu i tam to samo bogactwo tła, to samo wypracowanie go w szczegółach i zupełne dostrojenie do tego, co nań jest rzucone. W dramacie drugorzędne postacie i drobne epizody, rozmowy żydów i żołnierstwa rzymskiego,—w obrazie bajeczna architektura i przepych akcesorjów: to ów ekran konieczny, od którego Salome dopiero z całą niezrównaną plastyką odbija. I, jak u malarza, tak i u poety, ta postać Salomy, drobna na pozór, całe ramy obrazu sobą wypełnia i wszystko inne w cień na dalszy plan usuwa. Ale, co najważniejsza, to owo uchwycenie jej w zasadniczym, statycznym — rzec by się chciało — momencie. Dramat Salomy u Wilde'a skondensowany jest nad wyraz i do najprostszych linji sprowadzony. Córa Herodjady nie rozwija się tu przed naszemi oczyma, nie dochodzi powoli drogą jakichś

wewnętrznych przemian do zamiaru i czynu, lecz ukazuje się nam gotowa, skończona: jedna chwila, jeden przełom i musi się stać to, co się stało. W wypadkach, które się przed nami w dziwnie krótkim przeciągu czasu rozgrywają, niema psychologicznego uzasadnienia jej czynu, — leży ono natomiast w jej charakterze, uwydatnionym przez poetę nie tylko słowami, ale całem otoczeniem także. Jeśli się na to nie zwróci najbaczniejszej uwagi, nie można wprost pojąć mnóstwa rzeczy w dramacie, który w istocie jest tak prosty i jasny nadzwyczajnie. Ale też w tem właśnie leży cała olbrzymia trudność odtworzenia postaci Salomy Wilde'a w teatrze...

Salome widzimy wpierw, nim nam się ukazuje na scenie.

— Jakże piękna jest księżniczka Salome dzisiejszego wieczora! — mówi młody Syryjczyk, zapatrzony w oświetloną głąb pałacu...

— Patrz na księżyc, — odpowiada mu chłopię królowej, — jak dziwnie dzisiaj wygląda! Jakby kobieta, która z grobu powstała... Rzec by się chciało, że szuka rzeczy umarłych...

— Tak, dziwnie wygląda; podobny jest do małej księżniczki, która ma żółtą zasłonę i stopy ze srebra... Zaiste jest do księżniczki podobny,

która tańczy na stopach, co są jak białe gołębie...

W tych kilku zdaniach Syryjczyka, o żywej księżniczce myślącego, jest już cały obraz Salomy, skreślony z takiem przedziwnem mistrzowstwem, że rzeczą aktorki, która nam się za chwilę ukaże, jest już tylko nie zepsuć go realnem swojem zjawiskiem. Niesłychany to trud artystyczny, któremu doprawdy tylko wielka artystka podołać może... A i to nie wyobrażam sobie, aby, zrozumiawszy postać Salomy, a co za tem idzie i odpowiedzialność swoją wobec... poety, bez lęku myślała o tej chwili wejścia na scenę... Zwłaszcza, że ten pierwszy, w paru słowach tak śmiało zarysowany—i dla dramatu tak zasadniczy obraz—wypełnia się znowu: Żołnierze, trzymujący straż przed pałacem, patrzą na tetrarchę! ponury jest dzisiaj, bardzo ponury—i ustawicznie wodzi za czemś oczyma... Za kimś—poprawia inny... Ale za kim?

— Czyż księżniczka nie jest dzisiaj bardzo blada? — odzywa się znowu Syryjczyk .— Nigdy jej jeszcze tak bladą nie widziałem. Czyż nie wygląda, jak odbicie białej róży w srebrnem źwierciedle?

— Nie patrz na nią! — krzyczy chłopię, — straszliwa rzecz się stanie!

I znowu rozmowa żołnierska, twarda, naiwna i barwna, malująca kilku pociągnięciami, jakby mimochodem tło i przygotowująca nas na to, co się stanie... A wśród tego proroczy, głuchy głos świętego, dobywający się nagle z cysterny, która służy za więzienie... Syryjczyk nie słyszy, nie zważa na to, co się wokół niego dzieje: pochłonięty jest całkowicie widokiem księżniczki, tam, w głębi tego oświetlonego pałacu... A oto księżniczka powstaje, oto idzie tutaj!—„Nie patrz na nią!“—krzyczy jeszcze raz chłopię...

„Jak gołąb, który się zabłąkał!—jak lilja padolna, wiatrem poruszana! jak kwiat ze srebra...“

Salome staje na tarasie.

I mówi...

Mój Boże! czemuż wszystkie aktorki, które dotąd widziałem, zwracają się z temi pierwszemi słowami do Syryjczyka, do żołnierzy, wogóle do aktorów, którzy są na scenie, kiedy Salome mówi je w istocie d o s i e b i e, nie widząc w tej chwili nikogo! Niegdyś był zwyczaj mówienia koniecznie do publiczności, teraz zakorzenił się zwyczaj mówienia à t o u t p r i x do kogoś w po-

bliżu, chociażby to nawet zupełnie sens słów zmieniało! No tak; ale aktorzy umyślili sobie, że mówienie do siebie w dramacie jest „nienaturalne“, a „realizm“ przedewszystkiem! realizm, którego zasada w istocie tak rzadko bywa zrozumiana! Salome mówi do siebie, usprawiedliwia się przed sobą, dlaczego wyszła... Tetrarcha wciąż patrzy na nią kreciemi oczyma..., mąż jej matki,—ona wie, co to znaczy, tak, wie... —

— Opuściliście ucztę, księżniczko? — mówi Syryjczyk.

Ona go nie widzi.—A! jakie świeże powietrze! można odetchnąć nareszcie! Tam wewnątrz duszno — i wstrętny ten barbarzyński tłum: Żydzi, Grecy i Rzymianie.

— Czy nie zechcecie usiąść, księżniczko?

Nie słyszy.—A! jakże dobrze jest patrzeć na księżyc! Wygląda jak drobny pieniążek... Do srebrnego kwiatka jest podobny! Chłodny jest i czysty, ten księżyc z pewnością jest czysty, ma piękno czystości... tak, musi być czysty. Nigdy się nie pokalał. Nie kaził się jak wszystkie inne bóstwa...

W tekscie inauguracyjnego przedstawienia Salomy w Małym Teatrze berlińskim pod dyrekcją Maksa Reinharda (luty 1903), były te sło-

wa o czystości księżyca wprost wykreślone. Ale cóż dziwnego! przecież ta sama ręka z wielkiego monologu Salomy nad głową św. Jana usunęła zdania, które są właśnie osią całego dramatu. Już to reżyserowie wszystkich krajów i ludów mają niepojętą namiętność do skracania w tekście rzeczy najbardziej nawet zasadniczych i najważniejszych, które według ich zrozumienia, albo raczej niezrozumienia, „ciążą", a pozostawiania natomiast zupełnie błahych powiedzeń, „kwestji", jeśli tylko one dla aktora są „pełne".—Zdaje im się jeszcze ciągle, że dramaty bywają dla aktorów pisane, a tych znowu pierwszym obowiązkiem jest zająć publiczność, to znaczy, mniej więcej podobać jej się w tej lub owej roli. Kiedyż zrozumieją, że dramat istnieje dla siebie, nie dla publiczności, nie dla aktora, nie dla sceny nareszcie, ale dla siebie samego i musi mieć własne życie, własną logikę i formę własną konieczną? Owszem, to wszystko, czego dramat dla realizacji swej wymaga, a więc scena, aktor, kulisy—istnieje tylko przezeń i dla niego. To trzeba zrozumieć.

Wtedy też i praca reżyserska inaczejby wyglądała: reżyser, biorąc zakwalifikowany do gry dramat w rękę, nie myślałby, jak dziś, przedewszyst-

kiem o tem, jakby rzecz inscenizować, aby się „najlepiej wydała“, to jest była dla publiczności zajmująca a aktorom dawała wiele pola do popisu, lecz zastanowiłby się naprzód, co jest zasadniczą myślą, artystycznym zamiarem poety i jak rzecz przedstawić, aby z niej to właśnie wydobyć.—Wtedy też nie ośmieliłby się nigdy wykreślić np. ze Salomy owych słów o księżycu, które są tak znamienne i tak odrazu stawiają całą postać we właściwem świetle...

Salome Oskara Wilde'a jest przedewszystkiem c z y s t a. To nie jest Kasprowiczowska piękna i wyuzdana kapłanka Astarty, ani też lubieżna, a jak zwierzę naiwna, marmurowa niszczycielka Klingera; to jest czysta i naprawdę—fizycznie i duchowo—dotąd nietknięta dziewica. Żyje wśród brudu, jak lilja na bagnisku; przyzwyczaiła się już doń może zewnętrznie, ale w pewnych chwilach czuje, że ją to wszystko dusi i dławi—i ucieka przed lubieżnym wzrokiem Herodesa tutaj, pod księżyc, który czysty jest, jak ona.

Ona i księżyc—dwoje ich tylko na świecie... Resztą kala się wszystko, ojczym jej i matka i bóstwa wszystkie. I dlatego tęskni do księżyca, dłonie wyciągu ku niemu, który zbyt jest wysoko, aby go zbrudzić mogło cokolwiek. I jej

dotąd nic jeszcze nie skalało, — lubieżne spojrzenia tetrarchy ślizgają się tylko po jej chłodnem, marmurowem ciele, niezdolne przeniknąć w głąb... Za chwilę dopiero pojawi się prorok, czysty jak księżyc i swoim widokiem odbierze dziewictwo jej ducha—i za to ona mścić się będzie.

Lotte Sarrow przywróciła sobie w roli słowa, usunięte na pierwszem przedstawieniu w Berlinie, mówiąc je jednak, nie pojmuje zgoła ich znaczenia i doniosłości. Dla niej, jak dla wszystkich prawie przedstawicielek Salomy Wilde'a, jest to tylko rozpieszczone, kapryśne, histeryczne i... zepsute dziecię dworu, dziewka krwiożercza, która żąda głowy świętego li tylko przez obrażoną próżność, z zemsty, iż on śmiał się oprzeć jej kapryśnemu życzeniu. Bez wątpienia, kaprys jest jedną z cech charakteru Salomy, przyzwyczajonej do tego, że wszyscy jej ulegają, ale to nie jest rys zasadniczy. I dlatego Sarrow, na tym kaprysie niemal histerycznym opierając swoje pojęcie Salomy, gra fałszywie i nie daje nawet w przybliżeniu tego, co zamierzył poeta.

Ten brak, to opaczne zrozumienie, które z nader głębokiego dramatu czyni ciekawy obrazek i nic więcej, czuje się już przy pierwszem

wejściu jej na scenę.—Salome ucieka przed tym nieświadomym wstrętem, jakim ją całe to brudne otoczenie napełnia; Lotte Sarrow opuszcza biesiadę dlatego tylko poprostu, że się znudziła. Ten ton brzmi nie dwuznacznie w jej słowach. Pewnego formalnego usprawiedliwienia do takiego pojmowania rzeczy możnaby wprawdzie szukać w słowach Syryjczyka: „Księżniczka wstaje od stołu... Wygląda jakby była znudzona...“ Ale to powiedzenie nie jest rozstrzygające,—Syryjczykowi mogło się tak wydawać, — dla postaci Salomy znacznie ważniejsze jest to, co ona sama mówi i czyni. Trzeba mieć całą rolę jej przed oczyma, aby właściwie rozumieć szczegóły.

Te pierwsze „kwestje“ Salomy są nadzwyczaj ważne, ponieważ rysują całą postać odrazu i dlatego zatrzymuję się przy nich dłużej.

„Czemu tetrarcha patrzy na mnie wciąż temi kreciemi oczyma z pod łypiących powiek? To dziwne, że mąż mojej matki tak patrzy na mnie... Ja wiem, co to ma znaczyć, tak! wiem...“

Sarrow mówi te słowa ostatnie z chytrym uśmieszkiem, tonem jakiejś prevostowskiej półdziewicy... Ja sądzę, że Salome powinna to mówić z pewną goryczą, z pewną zaciętością

i szyderstwem. Tak patrzy na nią mąż jej matki, ten najbrudniejszy wśród brudnych, na nią, która jest czysta i nawet jego spojrzeniem zbrudzona być nie może, bo ono do głębi jej nie przenika.—Ale to jest wstrętne, bo ona wie, że chcą ją zbrudzić i dlatego wyszła, uciekła...

I znowu słowa dalsze, w których Salome skarży się na otoczenie... Tutaj drgać powinna ogromnie subtelna, obrażona duma królewskiej córy, zmuszonej do przebywania w tem wstrętnem dla niej towarzystwie... A więc żadnej przesady, żadnego krzyku, dreszcz tylko mimowolny i wstręt... Teraz dopiero będzie zrozumiała tęsknota i ulga niejako, z którą zwraca się do księżyca, jedynego bóstwa niepokalanego. I jeszcze raz zwracam Pani na to uwagę, że te wszystkie trzy „kwestje" powinna Salome mówić do siebie, a nie do Syryjczyka, którego obecności zrazu wcale nie spostrzega. Nie po to wyszła od tamtych ludzi, aby tutaj znowu z podobnymi ludźmi rozmawiać. Syryjczyka spostrzeże ona dopiero później, na jedną krótką chwilę, gdy się dowie, że on ma władzę wypuścić Jana... Ale tymczasem ten młody kapitan, przemawiający do niej, nie istnieje dla niej wcale.

— Oto przyszedł Pan! Oto Syn Człowieczy chodzi po świecie!

Ten głos potężny a głuchy, nagle z cysterny się rozlegający, zwraca dopiero uwagę Salomy.

— Kto woła?

— To jest prorok, księżniczko—odpowiada żołnierz.

— A! ten prorok, którego Tetrarcha się boi?

— Nie wiemy o tem, księżniczko...

— On straszne rzeczy mówi o mojej matce, nie prawdaż?

— Nie rozumiemy, co mówi, księżniczko...

— Tak, straszne rzeczy o niej powiada... wiem.

Sarrow znowu mówi to ze śmiechem, tonem złośliwego dzieciaka, który się cieszy, że jakiś prorok, postrach ojczyma znienawidzonego, mówi straszne rzeczy o nielubianej matce. — Jest w tem wiele finezji, pomysłowości, jest tak miłe dla publiczności „urozmaicenie“ roli, ale to nie jest Salome Oskara Wilde'a.

„A! to prorok, którego Tetrarcha się boi!“— Tu zapewne jest radość, rodzaj tryumfu... Jest ktoś, kogo Tetrarcha się boi... Kto? — Prorok, który nadto straszne rzeczy ośmiela się mówić

o królowej. Salome wie, że to jest prawda, ale nie mniej jest to dziwne, że on się ośmiela... Prawie coś jakby groza powinna drgać w jej głosie. A teraz zaciekawienie, czysto kobiece.

— Czy ten prorok jest stary?

— Nie, księżniczko, to jest zupełnie młody człowiek...

I znowu ten przejmujący, klątwą nabrzmiały głos z cysterny. — Salome się cofa. Cóż to za dziwny głos, co za dziwny człowiek! On jeden wśród tej całej ohydy, który śmie... Musi być inny od tych wszystkich... Jeszcze nie wypowiada tego, ale już czuje: on musi być czysty! Ta myśl działa wprost na jej umysł: budzi w niej to, czego rozbudzić nie mogły lubieżne dworzan i gości spojrzenia. — I nagle ta nieposkromiona żądza do rozkazywania przywykłej księżniczki: ona musi z nim mówić, musi go zobaczyć! Niech go wypuszczą z cysterny!

Żołnierze cofają się przerażeni:

— Księżniczko! nam tego zrobić nie wolno!

Salome, podrażniona oporem, nalega natarczywiej.

— Nie do nas powinnaś się zwrócić, księżniczko!

I teraz dopiero Salome spostrzega Syryj-

czyka. Do żołnierzy zwracała się z rozkazem, i nie posłuchano jej; do naczelnika straży pałacowej, o którym wie, że kocha ją do szaleństwa, zwróci się w inny sposób. Ta czysta Salome wie, jaka jest piękna i zna władzę, zna bezcenną wartość swych wdzięków. I oto ta nadzwyczajna w swojej prostocie scena kuszenia sługi przez królewnę, która wie z góry, że musi zwyciężyć: „Zrobicie to dla mnie, Naraboth, a ja jutro... upuszczę mały zielony kwiatek dla was...“ Uśmiecha się do siebie, patrząc w dal.—„Wiem, że to dla mnie zrobicie, a ja jutro... popatrzę na was przez zasłonę z muszlinu, może się nawet uśmiechnę...

Lotte Sarrow jest w tej scenie bardzo dobra: W głosie jej znać świadomie lubieżny ton i słychać tę książęcą i dziewiczą zarazem pewność siebie. Zapomina tylko, że aby te słowa miały sens, Salome, powiadając je, nie powinna już z góry dawać tego, co dać dopiero obiecuje—jutro. A więc nie patrzy w tej chwili w p r o s t w oczy Syryjczykowi, nie uśmiecha się d o n i e g o. Tutaj właśnie potrzeba niesłychanie subtelnego kobiecego artyzmu, trzeba umieć patrzeć, nie patrząc, i uśmiechać się pozornie, nie czyniąc tego. Pani by to umiała! I dopiero

ostatnia karta: Salome zwraca się nagle całą postacią ku Syryjczykowi i prosto w twarz mu spoziera:

— Patrz na mnie, Naraboth! Wszak ty wiesz dobrze, że zrobisz to, czego ja żądam od ciebie!

Na rozkaz kapitana wyprowadzają proroka z cysterny.

Pierwsze wrażenie Salomy - to przestrach. Cofa się mimowoli przed tą białą, wychudłą, postacią, jawiącą się nagle w księżycowym obrzasku na zrębie starej studni. Ale zarazem pociągnięta jest nieprzemożoną siłą ku temu zjawisku. To takie odmienne od wszystkiego, co ją dotąd otaczało i—napełniało wstrętem... I nie odchodzi, nie ucieka, chociaż prorok zaczyna miotać klątwy.

— O kim on mówi?

— To niewiadomo, księżniczko...

A prorok klnie wyuzdaną, lubieżną cudzołożnicę...

— On mówi o mojej matce!

— Nie, nie, księżniczko!

— Tak, o mojej matce mówi!

Nic, jak tylko groza jest w tych słowach

Zalękła, z zapartym oddechem słucha grzmiących, złowrogich wieszczb zuchwałego proroka...

— Straszne! straszne!

— Odejdźcie stąd, księżniczko! błagam was!— mówi młody Syryjczyk.

Ale ona już odejść nie może. Szeroko otwartemi oczyma wpatruje się w tę postać nieziemską. Widzi teraz jego oczy, te straszne, płomienne oczy, czarne, jak jeziora fantastycznymi księżycami olśnione...! Tak, to nie treść jego słów, to te oczy strachem ją przejmują...

— Odejdźcie stąd, księżniczko!

Nie odejdzie. Już jest za późno. Widzi jego ciało, wychudłe, białe, podobne do figury z kości słoniowej, do posągu ze srebra kutego podobne! On musi być czysty, on, który tak wygląda i takie rzeczy mówić się ośmiela! — Czysty jak księżyc!—I tutaj jest przełom: w księżniczce, dotąd nietkniętej, nagle zmysły się budzą wobec tej czystości, za którą wśród brudu nieświadomie tęskniła. Owłada nią żądza, tem potężniejsza, że po raz pierwszy wybuchła, a wzmożona jeszcze uczuciem strachu i świętokradztwa niemal.

— Jego ciało musi być chłodne jak kość słoniowa,—chciałabym mu się przyjrzeć z bliska!

Rzuca się ku niemu. Ale z chwilą, kiedy prorok znowu się odzywa, ją opuszcza odwaga. Pokornie i cicho odpowiada na pytanie: „Jam jest Salome, córka Herodjady, księżniczka Judzka...“

Święty przeklina córkę cudzołożnicy, ale ona treści słów jego nie pojmuje,—głos tylko słyszy, który ją oszałamia.

— Mów dalej, mów dalej, Johanaan! i wieść mi, co ja mam czynić!

Te słowa brzmieć powinny, jakby modlitwa...

I oto słyszy, że ma iść na puszczę i szukać Syna Człowieczego i paść mu do nóg...

— Kto jest Syn Człowieczy? — czy jest on taki piękny, jak ty Johanaan?

Prorok nie odpowiada. Wieści tylko znowu rzeczy straszliwe, które przyjść mają... Ale Salome nie słyszy. Uczucie przestrachu i świętej grozy już ją opuściło: pochłonięta jest cała widokiem tego dziwnego człowieka, który jest czysty, jeden na całym świecie, i jeden na świecie całym nie uległ jej wdziękom, nie widzi jej nawet!

— Johanaan!

— Kto woła?—pyta się prorok, nie patrząc na nią.

— Johanaan!—ja kocham twoje ciało, po-

nieważ jest białe, jak lilja na łące, której jeszcze kosa nie tknęła, białe jak śnieg, co na górach Judei leży... Róże w ogrodzie królowej Arabji nie są tak białe, ani stopy świtu, gdy przez zarośla się skrada, ani piersi księżyca, gdy leży na morzu, nic na świecie nie jest tak białe, jak ciało twoje! O, daj! niech dotknę twego ciała!...

Straszliwy potężny wybuch zmysłów! Nie istnieje już dla niej prorok, wobec którego kryła się jeszcze przed chwilą; widzi tylko człowieka, który pierwszy swem zjawieniem tchnął żądzę w chłodne dotąd jej żyły.—Tutaj trzeba zwrócić uwagę na tę prawdę ogólną, że najzazdrośniejszymi stróżami własnej czystości są ludzie najbardziej zmysłowi. A zwłaszcza do kobiet się to odnosi. Zdaje się, że jest w tem jakiś instynkt samozachowawczy, jakiś lęk mimowolny przed rozpętaniem żywiołów, nad którymi już później nie będzie można zapanować. W ten też sposób trzeba pojmować Salomę Oskara Wilde'a. Ta księżniczka, czysta rzeczywiście (a więc nietylko fizycznie), ma pod chłodną powłoką ogień w swych żyłach, który teraz wybuchnął z nieposkromioną siłą. A przy tem pewien rys szatańskiej p e r v e r s i t é, tak właściwej postaciom Wilde'a i tak dla t e j Salomy od-

powiedni: Johanaan rozniecа jej zmysły przez kontrast, przez to właśnie, że jest czysty, jak księżyc, że chłodne musi być jego ciało... Jest coś prawie mistycznego w tem pożądaniu zmysłowem Salomy.

Na scenie potrzeba ogromnej miary i panowania nad sobą w tym całym ustępie. Lotte Sarrow tego nie miała, brakło więc także koniecznego tutaj stopniowania. Wybucha ona zaraz w pierwszych słowach: Johanaan! ja kocham twoje ciało!—przebiega szybko, w jednakowo namiętnie lubieżnym tonie, zdania następne i kończy, dotykając rzeczywiście pożądliwym, dorywczym ruchem ciała świętego, odepchnięta zaś przez niego, woła ze szczerem, histerycznem obrzydzeniem: Twoje ciało jest ohydne! ciału trędowatego jest podobne.

To jest zupełnie fałszywe. A więc naprzód krzyk: Johanaan!—Prorok: Kto woła?—I znowu: Johanaan!—to już powściągliwiej — i teraz, następne słowa, prawie że szeptem tajemniczym się zaczynają: Ja kocham twoje ciało, ponieważ— i t. d.,—Salome roznamiętnia się coraz bardziej, mistycznie-zmysłowo, jeśli tak rzec można, niepokalaną białością ciała proroka, aż kończy wybuchem, w którym jest lubieżna pożądliwość

i modlitewna prośba zarazem: O, daj! niech dotknę twego ciała! Nie dotyka go jednak. To realne zetknięcie psułoby tutaj całą scenę. Ażeby potem następne słowa (twoje ciało jest ohydne i t. d.) miały sens, trzebaby je już tylko tak pojmować, jak Lotte Sarrow, to jest, jako wyraz prawdziwego wstrętu, wynikłego z dotknięcia. To zaś nie mogło być myślą poety, wtedy bowiem cała scena rwałaby się w dziwny i niepojęty sposób, powracając wciąż do punktu wyjścia. Nie możnaby też zrozumieć, dlaczego Salome, przejęta wstrętem do ciała proroka, pożąda mimo to w dalszym ciągu jego włosów, jego ust. Mnie się zdaje tedy, że tę rzecz tak należy pojąć:

Salome wyciąga dłonie: O, daj! niech dotknę twego ciała!—odtrącona jednak pełnem oburzenia słowem proroka, cofa się z uczuciem przedewszystkiem budzącej się już w tej chwili mściwości, że ten jeden, którego ona, dziewica, pożąda, głuchy jest na jej głos, — a następnie i pewnego zawstydzenia otwartością, z jaką żądzę swoją wyjawiła. Te uczucia jednak i opór świętego, przyczyniają się tylko do podniecenia niezaspokojonej żądzy. I oto w tym nastroju, chcąc się—nieświadomie—bro-

nić niejako przed samą sobą, woła Salome: Ohydne jest twoje ciało! — Nie myśli tego, nie czuje tego naprawdę, chce się tylko mścić temi słowami na proroku, a przedewszystkiem chce wmówić to sama w siebie! Stąd to powtarzanie wielokrotne: tak, tak, ohydne!—Gdy czytam te słowa, zdaje mi się zawsze, że słyszę w nich coś, jakby nutę płaczu...

I odcień skargi słyszę też jeszcze w słowach bezpośrednio następujących: „Ale twoje włosy ja kocham, Johanaan!" Bo dla mnie niema tutaj dłuższej pauzy, ani gwałtownego przeskoku ze wstrętu do pożądania nowego. Wstręt Salomy był kłamany; nie udało jej się wmówić go w siebie wobec żywego widoku czystego proroka, który wszystkie jej zmysły pociąga. Dlatego ostatnie słowa: „Tak, straszne, straszne, straszne jest twoje ciało!" powinny być wypowiedziane bez przekonania, z odcieniem skargi tylko i upojenia, wprost z treścią ich sprzecznego. I ten ton przechodzi na zdanie następujące: „Ale włosy twoje ja kocham!..." Skarży się: pomimo woli ja coś w tobie kochać muszę.

I znowu ta sama wzrastająca żądza, tylko silniej oddana, niż w ustępie pierwszym, aż do słów: „Niema nic na świecie tak czarnego, jak

włosy twoje! o, daj! niech dotknę twych włosów!“ Poza tem do ustępu tego można zastosować te same uwagi, co do poprzedniego.

I jeszcze jedno odepchnięcie, jeszcze jedna próba zohydzenia sobie niedostępnego proroka, kończąca się, jak poprzednio, wzmożonem tylko pożądaniem—i wreszcie ten krzyk ostatni, straszny, który już do końca w sercu Salomy nie zmilknie: O, daj! chcę usta twoje całować!“

Jest w tym okrzyku bezwzględne, całkowite i nieodwołalne oddanie się Salomy. U kapryśnicy mogły by te słowa uchodzić za objaw chwilowej fantazji, podniecwnej i utrwalonej napotkanym oporem; u wyuzdanej lubieżnicy byłaby to tylko żądza, jedna z wielu, żądza p o s i a d a n i a,—u Salomy jednak jest to o d d a n i e s i ę, choć zgodnie ze swym charakterem w takiej czynnej formie je wypowiada. W jej niedostępnem sercu dokonał się akt zgody na odrzucenie strzeżonej dotąd zazdrośnie czystości; ona od tej chwili n a l e ż y już do Johanaana i biada jemu, jeśli on tego nie zrozumie, lub zrozumiawszy, odrzuci dar i nie chcąc być panem tej, co sama nad sobą panowanie już straciła, bezpańską ją pozostawi!

— O, daj! chcę usta twoje całować!“ Nie

słyszy obelg, któremi prorok jej odpowiada, nie widzi trupa Syryjczyka, który się wali między nią a świętego, nie zważa na krzyk przerażonego chłopięcia, na wołania żołnierzy, na straszną wieszczbę Johanaana: cóż znaczy, że ktoś tam dla niej życie sobie odebrał? wszak ona nie jego kocha, nie jego pożąda!—zda się, że gdyby świat cały w gruz się począł w tej chwili rozpadać, ona by tego nawet nie spostrzegła. „Chcę usta twoje całować, Johanaan!“

Z przekleństwem na ustach zstępuje prorok napowrót do ciemnego więzienia, a Salome, przez zrąb studni przechylona, woła jeszcze za nim: „Ja będę usta twoje całować, Johanaan! ja będę je całować!“

Stało się, Jan święty i czysty — pomimo swej woli—zgwałcił jej dziewictwo, a niezaspokoiwszy żądzy, stokroć gorzej ją przez to pohańbił—i teraz musi nastąpić to, co nastąpi.

Ale w tej chwili, kiedy niemal z rozpaczą woła za znikającym: ja będę twoje usta całować!—zamiar jej jeszcze się nie narodził. I dlatego ja w tem wołaniu nie słyszę groźby. Nie słyszę jednak także tryumfu, boć przecie Salome nie wie jeszcze w tej chwili, czy naprawdę—i jak spełnić jej się to uda. — Że tak jest

rzeczywiście, że określony zamiar jej zwolna i później dopiero się zrodzi, najlepszym dowodem jest zachowanie się jej w następnej scenie. Wchodzi tetrarcha z orszakiem, lecz ona nie zbliża się ku niemu, nie żąda niczego od tego, który ostatecznie los Johanaana ma w swym ręku; ale w milczeniu siada na uboczu. Gwarno jest w orszaku królewskim, ale ona tego nie słyszy, z oczyma utkwionemi w ciemną głąb studni, myśli tylko wciąż uporczywie: „Byłam dziewicą, a ty mnie pogwałciłeś i wzgardziłeś mną. I nic, nic, nic mi za niepowrotną czystość moją nie dałeś. Ja będę twoje usta całować, Johanaan!“—I czuje, że choćby świat się miał zwalić, choćby rzeki krwi miały popłynąć, ona musi całować usta tego, co zabrał jej księżycowe dziewictwo i musi się zemścić zarazem za to, że zabrawszy, wzgardził niem i wziął je przez to na darmo.

Wreszcie tetrarcha zwraca się wprost do niej:

— Salome, pójdź, pij ze mną wino...

Drgnęła, jakby ze snu zbudzona:

— Nie jestem spragniona, tetrarcho...

Opryskliwy i krzykliwy ton, jaki Sarrow naprzykład tym słowom nadaje, nie wydaje mi się

właściwym. Dla mnie Salome tak pochłonięta jest tutaj swoją myślą, że odpowiada raczej z roztargnieniem, prawie mimowiednie. Dopiero w drugiej odpowiedzi: „Nie jestem głodna, tetrarcho!“ i w trzeciej: „Nie jestem znużona...“ słyszę pewną niecierpliwość, że jej nie chcą zostawić w spokoju...

Naraz z cysterny dobywa się złowróżbny głos świętego. Naturalnie, podczas tego Salome nie może się zachować biernie. Nie potrzebuje wprawdzie w teatralny sposób powstawać z miejsca, ani zbliżać się do cysterny, ale powinna ruchem, drgnieniem dać wyraz temu, że ten głos jej nie jest obojętny.

— Tańcz dla mnie, Salome!—mówi po jakimś czasie, lubieżnym wzrokiem pochłaniający ją Herodes.

— Ja nie chcę tańczyć, tetrarcho!

W tem może już być oburzenie. W owych czasach bowiem taniec nie krył się pod niewinne miano „towarzyskiej rozrywki“, ale był otwarcie tem, czem w istocie swej i dzisiaj jest jeszcze poniekąd, to jest lubieżną pantominą. Żądanie to więc tetrarchy musiało wywołać w Salomie, pochłoniętej myślą o proroku, uczucie nienawistnego wstrętu: ona, tego czystego wzgardzona

kochanka, ma jeszcze tańczyć teraz przed oczyma lubieżnego króla? Nigdy!

— Tańcz dla mnie, Salome! — prosi znów Herodes.

Teraz już z nienawistnym krzykiem księżniczka odpowiada:

— Ja nie chcę tańczyć, tetrarcho!

A Herodjada się śmieje:

— Widzicie, panie, jako was słucha...

I znowu długa pauza w roli Salomy. W tym czasie głos Johanaana odzywa się na nowo. Widzę Salomę, jak teraz całą twarzą ku cysternie zwrócona, naprzód podana wsparła brodę na dłoniach i myśli: Jak, jak, jak zrobić, abym ja usta twoje całowała, Johanaan — abyś ty mi za dziewictwo moje zapłacił? — Obym bodaj uciętą głowę twoją mogła mieć w ręku i pieścić ją, ty Boży proroku, ty mój kochanku, któryś mną wzgardził!

Ale to myśl dopiero,—jeszcze nie zamiar...

A król zbliża się i prosi znowu: „Tańcz dla mnie, Salome!“ — Ona nie zmienia pozycji, nie słucha, nie słyszy. Aż nagle: „Tańcz dla mnie, Salome, a dam ci wszystko, czego tylko zapragniesz!“—Drgnęła, zrywa się. Myśl, która

może mimowoli przed chwilą błysnęła jej w głowie, staje się strasznym zamiarem.

— Dacie mi wszystko, czego tylko od was zażądam, tetrarcho?

— Wszystko, choćby to była połowa mego królestwa!

— Przysięgacie mi to, tetrarcho?

— Przysięgam, Salome...

— Nie tańcz — woła Herodjada.

Ale ona już postanowiła:

— Będę tańczyć przed wami, tetrarcho!...

Jest gotowa. Służebnice, otoczywszy ją zwartem kołem, rozwiązują jej sandały i zdejmują zwierzchnie szaty, odziewając jeno w siedm zasłon przejrzystych dziewicze jej ciało. I Salome będzie tańczyć—boso, na krwi człowieka, który się dla niej zabił, i będzie się obnażać przed oczyma lubieżnego starca...

Na scenie ruchem mówi się częstokroć więcej, aniżeli słowami, i dlatego nie jest tu obojętne, jak Salome tańczy. Przedewszystkiem nie ma to być popisowy „kawałek baletu", ale żywa mowa niejako, w której psychologja Salomy na jaw występuje.

A jak się ta psychologja przedstawia?—Naprzód trzeba zwrócić na to uwagę, jaką ofiarą

jest tu taniec dla Salomy. Sam fakt, że Herodes tak tego tańca pragnie i tak drogo jest gotów zań zapłacić, dowodzi, że nie jest on rzeczą zwyczajną, codzienną. Salome, dziewica, tańczyła zapewne nieraz w swoich niewieścich komnatach, może to nawet kiedyś Herodes przypadkiem zobaczył, ale to pewna, że ta Salome nie tańczyła jeszcze nigdy przed oczyma mężczyzn, a zwłaszcza przed króla oczyma. Ta myśl o tańcu tedy, zwłaszcza w tej chwili, musi być straszna dla niej, ale mimo to nie waha się: będzie tańczyć, będzie się obnażać przed królem, przed dworem, przed tymi cudzoziemcami, przed światem całym, jeśli tego potrzeba, boć to przecie jedyny sposób, w jaki kupić sobie może zadośćuczynienie! Pogardził ten święty jej miłością, nie chciał patrzyć na nią, choć piękna i czysta była, jako ten księżyc na niebie, więc ona teraz oczom całego świata odda na pastwę ciało swoje dziewicze!—A zresztą—przecież dziewictwo jej już przeminęło! w żyłach czuje ogień palący, który krew tylko ugasić jest zdolna, krew na chłodnych martwych ustach proroka, które ona nareszcie będzie całować do woli!

Wobec tego scenę tańca tedy tak sobie wyo-

brażam: W siedm zasłon owinięta, nawet z twarzą zakrytą, staje Salome—zimna, spokojna, pewna siebie na pozór. Wie, że musi tańczyć. Na dany znak odzywają się muzyczne instrumenty służebnic. Salome drgnęła: to już! Krótkie, jeden moment trwające wahanie; szybki rzut oka w stronę cysterny: „Wzgardziłeś mną, dziewicą!“ Już tańczy. Kilka rytmicznych ruchów. Okręca się w koło, niezbyt szybko i zrzuca pierwszą zasłonę, która twarz jej zakrywała. W jej oczach, w ściągniętej, straszliwie bladej twarzy widzę jakiś ból: znać, że przymus sobie jeszcze zadaje.—Okręca się znowu w koło. „Piękna jestem, ale tyś mnie nie widział!“ Szybszym ruchem zdziera drugą i trzecią zasłonę—ramiona jej i piersi błyszczą teraz odsłonięte. „Czysta byłam — myśli — a teraz ogień mam w żyłach: chcę usta twoje całować, Johanaan!“ Ruchy jej coraz szybsze, oczy mdleją, pierś się wznosi lubieżnie... „Dla ciebie ja tańczę, kochanku“.— Dwór klaszcze, patrzy król... Drgnęła.—„To nic! owszem, tem lepiej, tem lepiej! niech patrzy, niech kala swojemi oczyma! Dla ciebie ja czystą być chciałam i teraz się brudzę dla ciebie!“— Uczucie straszliwej krzywdy i gorzka, zacięta mściwość... Wyzywająco, bezczelnie odrzuca

czwartą zasłonę i piątą; jest naga aż do pasa,— oczy jej płoną, białe zęby błyskają wśród rozwartych warg. Oto, jak kwiat z pąka wykwitam, ale ty mnie nie widzisz, nie widziałeś mnie!" Szalony, zawrotny wir... „Kocham cię — i dlatego musisz umrzeć! Za wstyd swój dziewiczy głowę twoją kupuję, Johanaan! Czy tanio płacę?"—Jak ptak spłoszony, leci od niej zasłona szósta i białe nogi odkrywa... Już tylko ostatnia wokół bioder wije się jeszcze... Przytłumiony, niewyraźny krzyk, — ruchy coraz szaleńsze, coraz bardziej wyuzdane. „Oto, co ze mnie zrobiłeś, ale ja teraz będę usta twoje całować!"— „Cudownie! cudownie!" —woła Herodes. Usłyszała. Jakieś bolesne szyderstwo w sercu uczuwa, rozkosz pokalania... Więc skończyć, dopełnić! Zdziera zasłonę ostatnią, — jeszcze jeden obłędny wir i naga pada w wyczerpaniu u stóp królewskiego tronu. Stało się. Kupiła głowę świętego i mieć ją będzie.

— Ja hojnie tancerki nagradzam i ciebie wynagrodzę hojnie!—dam ci, co zechcesz. Mów, czego ty chcesz, Salome?

Wznosi zwolna głowę, — zadyszaną piersią z trudnością jeszcze chwyta powietrze, ale usta uśmiechają się dziwnie, dziwnie — oczy w dal

gdzieś zapatrzone... I z tym uśmiechem zaczyna mówić powoli, cicho, sennie:

— Ja chcę, aby mi dano na srebrnej misie...

— Na srebrnej misie? przepięknie! Moje skarby do ciebie należą, Salome! Mów, co ci mam dać na srebrnej misie?

Salome się zrywa—naga, jak do stóp królewskich była padła:

— Głowę Johanaana!

Nieubłagany, dumny rozkaz jest w tych słowach, żądanie straszne i niezachwiane: wszak z góry za nią już zapłaciła!

Król oniemiał; zdrętwiał cały dwór. — Służebne podbiegają i zarzucają płaszcz na jej ramiona,—ona sama zapomniała o tem, że jest naga. (Tego się zazwyczaj na scenie nie robi, nie wiadomo, dlaczego, kiedy to jest potrzebne).

Wśród głuchej ciszy odzywa się wreszcie głos Herodjady:

— Dobrze powiedziano, moja córko!

— Nie! nie! — krzyczy Herodes, zrywając się z tronu. — Nie słuchaj matki! Ona źle ci radzi!

— Nie słucham mojej matki... — Pogarda

w tych słowach.—I cóż mnie obchodzi matka?— myśli,—ona chce śmierci jego, bo go nienawidzi, a ja... ja... — Kurcz jakiś chwyta ją za gardło, ale usta poczynają się uśmiechać — strasznie...—Dla własnej przyjemności ja żądam na srebrnej misie głowy Johanaana!—Spojrzała na króla; on się waha... Nagły lęk: może nie zechce zrobić tego... Jakto? nie zechce? — więc wszystko, wszystko byłoby na próżno? — Przysięgliście, tetrarcho! nie zapominajcie o tem, wyście przysięgli!—Patrzy nań pytająco, z zapartym oddechem... z obawą...

— Tak jest, przysiągłem, na bogów!—ale... żądaj czego innego odemnie...

Pewna już jest. Otrzyma to, czego żąda,— byle nie ustępować! Mówi więc stanowczo, ale spokojnie:

— Ja żądam głowy Johanaana.

— Nie, nie! ja nie chcę!

— Przysiągłeś, tetrarcho.

I pięć razy jeszcze powtarza to straszne żądanie. Król mówi jej o swych skarbach, obiecuje jej białe ptaki i najdroższe klejnoty, ale ona tego nie słyszy. Wciąż tylko—coraz natarczywiej, coraz pewniej powracają na usta jej te słowa: „Ja chcę głowy Johanaana!"

Niech tylko dobry duch opiekuńczy sztuki ustrzeże każdą aktorkę od mówienia tego w ten sposób, jak to czyni Lotte Sarrow! Nie krzyk upartej i kapryśnej histeryczki, ale świadome żądanie kobiety, która za tę krew z góry dziewictwem swem zapłaciła i wie, że ma prawo jej teraz żądać. To nie jest prośba ani natręctwo, ani spór z królem, ale rozkaz poprostu, zrazu spokojny, potem coraz silniejszy, wreszcie już niecierpliwy, ale zawsze r o z k a z, któremu król ulec musi i ulega w końcu.

Ściągnięty z jego palca pierścień śmierci dostaje się do rąk kata, który zstępuje w głąb cysterny...

I teraz znowu wspaniała, bardzo ciekawa i trudna do oddania scena Salomy. Mam na myśli ową chwilę, kiedy księżniczka, przechylona przez zrąb studni, wyczekuje śmierci proroka.—Śledziła ona zapewne, jak Herodjada, zdjąwszy pierścień śmierci z palca omdlałego króla, wręcza go katowi, i widziała, jak wszystkich, nie wyłączając oprawcy, ogarnia trwoga przed tem, co się ma stać. Coś, jak uśmiech wzgardy musiało błysnąć na jej licach, i jej to rozkazującym wzrokiem przynaglony kat zstępuje w cysternę. Teraz się stanie... I nagle czuje Salo-

me, jak i ją jakiś lęk bolesny chwyta za gardło. Spokój jej i pewność siebie nikną w jednej chwili, — rzuca się ku cysternie, nachyla się w głąb... Gdyby teraz jaki jęk, okrzyk przerażenia lub odgłos walki doszedł stamtąd, możeby wołała, aby mu życie darować, broniłaby go może sama... Ale nie. Głusza bezdenna. Zimna groza ją przejmuje.

— Cicho; nie słyszę nic; dla czego ten człowiek nie krzyczy?—mówi w pomieszaniu,—gdyby mnie kto przyszedł zabić, jabym krzyczała, broniłabym się, nie zniosłabym tego! I naraz czuje w sercu falę okrutnej, dzikiej mściwości; tak! ona chce ten śmiertelny krzyk usłyszeć; „Uderzaj! uderzaj, pachołku! ja każę!“ — Wciąż głucho... Co się tam dzieje? Wtem jakiś stuk, a! to zapewne kat przerażony upuścił topór... Obłędny niepokój ją ogarnia: więc on będzie żył? zwycięży? i to wszystko było za darmo? za darmo na wzgardzenie miłość swoją bezcenną oddała? za darmo pozwoliła oczom tych lubieżnych dworaków brudzić swe królewskie dziewicze ciało? Rozpacz, ból... W tej chwili ona go nienawidzi: on m u s i umrzeć!—Jeśli kat się boi, to znajdą się inni... Chwyta gorączkowo stojące obok chłopię: „Pójdź tu, tyś był przyja-

cielem tego, co się zabił... idź, powiedz żołnierzom... niech mi przyniosą, czego żądałam, co tetrarcha mi przyobiecał, co do mnie należy!“

Chłopak cofa się z przestrachem. A więc Salome wprost do żołnierzy się zwraca: „Idźcie, przynieście mi głowę tego człowieka...!“ Ale i żołnierze cofają się także. Bezradna rozpacz ją ogarnia. Rzuca się na kolana przed królem i po raz pierwszy woła doń z błagalnym krzykiem: „Tetrarcho! tetrarcho! rozkaż swoim żołnierzom, aby mi dali głowę Johanaana!“ Król się nie odzywa, ale naraz zasłania twarz, Nazarejczycy klękają... Co to? Ogląda się, krótki, dziki okrzyk radości: oto z cysterny wyłania się czarne ramię kata ze srebrną misą i na niej krwawą głową świętego! W jednem mgnieniu oka jest już Salome przy zrębie, chwyta misę, unosi z tryumfem: „A! ty nie chciałeś dać mi swoich ust całować, Johanaan!“

Temi słowy zaczyna się sławny monolog Salomy. I dziwna rzecz: ten monolog wspaniały robi na scenie zazwyczaj nadspodziewanie... małe wrażenie. Przynajmniej ja zauważyłem to za każdym razem. Wina jednak nie leży po stronie poety: monolog jest wspaniały rzeczywi-

ście, ale... ale... no tak, trzeba, żeby aktorka pojęła Salomę naprawdę i stworzyła postać taką, jaką Wilde miał w swojej duszy, a wtedy i słowa monologu będą miały sens i pokażą całe bogactwo uczuć i nastrojów. Gdy się jednak dotąd z księżniczki Judzkiej robiło kapryśną histeryczkę tylko, to wierzę, że niewiadomo, co zrobić z tem całem przemówieniem, które, wobec fałszywego założenia, w bardzo ograniczonej skali tonów trzeba utrzymać. Wydaje się ono wtedy za długiem; aktorka wykreśla sobie z niego to i owo, reżyser pomaga jej dzielnie, i kończy się na tem, że po usunięciu najgłębszych i najciekawszych zdań, które były niewygodne, lub w ustach histeryczki zdawały się niepotrzebne i bez znaczenia, pozostaje tylko nic nie mówiący szkielet, który już wszystko jedno, jak będzie powiedziany.

Ale niech tylko artystka pamięta, czem jest Salome Oskara Wilde'a i co tę chwilę poprzedziło, niech pamięta, że osią—nie tylko tego monologu, ale całego dramatu wogóle — są te, wykreślane zeń zazwyczaj słowa: dziewicą byłam, a tyś mnie pogwałcił! byłam czysta, a ty żar tchnąłeś w moje żyły!— i jeszcze... niech będzie artystką naprawdę, a nie

aktorką jeno: a wtenczas monolog z pewnością w jej ustach inaczej się przedstawi!

Niepodobna mi przechodzić w nim zdania po zdaniu, wyrazu po wyrazie: ta szczegółowa robota musi być w tem miejscu, więcej niż gdzieindziej, pozostawiona doprawdy indywidualności artystki, zwrócę jednak uwagę na następstwo i zmianę paru zasadniczych tonów, które z samego pojęcia dramatu i postaci Salomy wynikają. A przedewszystkiem jeszcze twierdzę z całą stanowczością, że tutaj nic wykreślać nie wolno, co najwyżej można skrócić bez szkody dla całości to miejsce, gdzie Salome we wschodnich obrazach opisuje piękność Johanaana, ale i to skrócić tylko, a nie usunąć zupełnie, jak to zazwyczaj bywa! Po zatem wszystko jest potrzebne.

Monolog zaczyna się wybuchem radosnego niemal tryumfu: „A! ty nie chciałeś dać mi swoich ust całować, Johanaan! — otóż ja teraz będę je całować, wgryzę się w nie zębami, jak w owoc dojrzały!“ — woła Salome, chwytając misę z głową świętego. Ten radosny tryumf usprawiedliwiony jest rozpaczliwą obawą, jaka go poprzedziła. Ale teraz ma już w ręku tę głowę ukochaną! Biegnie z nią, niemal jak zwie-

rzę z łupem, które chce się ukryć i powtarza gorączkowo: „Tak, teraz ja będę usta twoje całować, Johanaan! Czyżem ja ci nie powiedziała, że teraz będę cię całować?...“ W tych ostatnich słowach jest już chęć usprawiedlinienia się raczej, niż tryumf. Widzisz, musiało się to stać!— myśli... Oto na przodzie sceny, zdala od królewskiego tronu, przysiada na ziemi ze swoim drogim ciężarem, pochyla się nad nim. „Ale dlaczego ty nie patrzysz na mnie... twoje oczy były straszne... otwórz je...! Tutaj niema jeszcze szyderstwa, jest tylko coś, jakby lęk, jakby prośba, która przechodzi w straszną, krew mrozem w żyłach ścinającą pieszczotę w obec trupa: „Czemu ty nie patrzysz na mnie, Johanaan? czy ty się mnie boisz, że nie patrzysz na mnie...?“ I teraz dopiero szyderstwo, wywołane budzącem się wspomnieniem: „A język twój... ta żmija jadowita... czemuż się teraz nie porusza? To szczególne, co?“ Nagły wybuch goryczy, jadu, obrażonej dumy dziewiczej: „Wzgardziłeś mną, Johanaan!—jak z d z i e w k ą obszedłeś się ze mną, Judzką księżniczką!“ I znowu tryumf jakiś szatański: „Oto ja żyję, a ty jesteś trup!—ta twoja głowa jest moja! mogę z nią robić, co mi się podoba...“ Głos jej się łamie,—mimo straszną

treść słów, jakie następują, drży w nich jakaś skarga, żal... „Mogę ją rzucić psom i ptakom niebieskim...“ i nagle: „a! Johanaan! Johanaan! ty byłeś jedynym człowiekiem, którego ja kochałam!“ — Straszny krzyk, prawie mimowoli z piersi jej się wydzierający, a pełen bezbrzeżnego wyrzutu. I skarży się dalej, spowiada się jeszcze przed trupem: „Wobec innych wstręt tylko czułam, ale ty byłeś piękny...“ Upaja się opisem czystej jego piękności, wspomina o bieli jego ciała, o czarnych włosach, o głosie potężnym, który ją dreszczem przejmował... A teraz to wszystko już przeminęło niepowrotnie, ona sama to wszystko zniszczyła. — „A! czemu ty nie patrzyłeś na mnie, Johanaan!... Zakryłeś oczy przed moim widokiem... jak mąż, który swego Boga chce jeno oglądać... I oglądasz go teraz, twego Boga, Johanaan, ale mnie, mnie nie widziałeś nigdy!“—Zdaje mi się, że ten ustęp trzeba uważać nie jako szyderstwo, lecz raczej jako wyrzut obłędnej boleści, w którym brzmi nadto nuta pewnej dumy: twój Bóg lepszy ci był odemnie, a przecież ja jestem tak piękna, że nic na świecie niema cenniejszego! — to jest mniej-więcej myśl Salomy tutaj. Bo oto zaraz powiada: „Gdybyś był spojrzał na mnie, byłbyś

mnie kochał z pewnością!“ — Prawie, że litość nad jego zaślepieniem drga w tem; żałuje go niemal, że na nią nie patrzył — i z bezbrzeżną pokorną tęsknotą, która następnie w namiętne miłosne upojenie przechodzi, mówi dalej: — „Ale ja, ja widziałam ciebie, Johanaan! i — kochałam cię! Ach! Jakże ja ciebie kochałam!“ — Dalsze słowa, w których są zwroty wprost z Salomonowej Pieśni nad pieśniami wyjęte, brzmieć powinny, jak hymn jakiś uroczysty i weselny, w obłąkaniu, półgłosem śpiewany przez dziewicę, co w przeddzień ślubu oblubieńca straciła... Na scenie nikt mi jeszcze tego nie zrobił (wykreśla się zwykle owe przecudne zdania!), a jednak patrząc w książkę, słyszę te rytmiczne, faliste tony pół-śpiewu, pół-recytacji, tak pełne miłości, pieszczoty, żalu... — „I kocham cię jeszcze dzisiaj, Johanaan! — zawodzi Salome — ciebie jednego ja kocham! spragniona jestem piękności twojej i łaknę twojego kochania! — Ani wino, ani owoce nie ukoją wielkiej tęsknoty mojej! Cóż ja uczynię teraz, Johanaan? Ani rzeki, ani wody ogromne nie zgaszą mojej miłości...“ — I oto teraz wyrywają się z piersi te słowa, w których cały dramat się streszcza: „Księżniczką ja byłam, a tyś mną pogardził! byłam dziewicą —

a ty mnie zgwałciłeś! c z y s t a ja byłam — a ty żar tchnąłeś w moje żyły!“—To jest oskarżenie, rzucone na tę martwą głowę, które jak błyskawica powinno oświecić czarną głąb tragedji. I zaś wyrzut rozpaczliwy, ale już tylko bolu pełen bezbrzeżnego:—„A! czemu ty nie spojrzałeś na mnie!... byłbyś mnie kochał... ja wiem...“ — A teraz głucho, uroczyście, poświętnie:—„bo tajemnica miłości większa jest niźli śmierci tajemnica. I miłości jeno oddać się godzi...“—Z temi słowami pochyla się Salome nad głową proroka.

I znowu — ostatnia już — pauza w jej roli, podczas której przemawia zalękły i zgrozy pełen Herodes. Aktorki wypełniają ją zazwyczaj na scenie dosyć sztuczną pantominą, która ma obrazować wewnętrzną walkę Salomy, pragnącej pocałować trupa i bojącej się tego pocałunku zarazem. Nie wiem, czy to jest właściwe. Mnie się zdaje, że Salome nie walczy, — wszak „tajemnica miłości większa jest niźli śmierci tajemnica!“ Pochyla się więc tylko zwolna, zwolna nad martwą głową, — oczy jej szeroko rozwarte wpatrują się w zastygłe rysy świętego, dłonie drżeniem jakiejś niewypowiedzianej pieszczoty chwytają jego czarny skrwawiony włos,

a namiętnie drgające usta, coraz bliższe są sinych warg proroka... Pierś jej wznosi się ciężko, a głowa opada—niżej i niżej... Jakiś lubieżny dreszcz ją przenika, ściska jej gardło i mrozem przebiega po grzbiecie... Oto twarz jej jest już przy martwem licu świętego,—trupi zapach krwi nozdrza jej rozdyma i mąci wszystkie zmysły... O, te usta! te usta skrwawione, te usta! „Małżonku!...“ szepce.

A na tarasie tymczasem na rozkaz Heroda zgaszono pochodnie, księżyc nawet skrył się za chmurę—i teraz w cieniu rozlega się nagle straszny krzyk Salomy:

— Pocałowałam usta twoje, Johanaan! pocałowałam twe usta.

W ciemności dokonał się okropny jej ślub z trupem, nierozerwalny ślub miłości i śmierci.

To jedyne zdanie może, które Lotte Sarrow znakomicie wypowiada; tyle jest w głosie jej obłudy, radości i zgrozy zarazem. Psuje jednak wrażenie zaraz następnemi słowami, zbyt obojętnie mówionemi, w których powinien być tajemniczy dreszcz i zdumienie: Oto jak gdyby ze snu się zbudziła, — patrzy obłędnie w koło, nie widząc nic... Czy to jej własne słowa, czy

też coś innego szepce w niej tym dziwnie obcym głosem: „Gorzki posmak leżał na wargach twoich,—czy to był posmak krwi? czy też miłości posmak?...“ I teraz tajemnica nagle zrozumiana, wielka, przerażająca: „Mówią, że gorzka jest miłość,—ale (wykrzyk prawie obłędny) niech będzie! niech będzie!...“ Spazm ją chwyta za krtań,—pochyla się, słania, opada nad trupem: „ja całowałam usta twoje, Johanaan! całowałam... twe... usta...“—Łkanie słyszę w tych słowach.

Herodes odwraca się jeszcze ze stopni pałacu:

— Zabić mi tę kobietę!

Żołnierze miażdżą tarczami jej ciało.

Czy Pani rozumie, że śmierć ta na końcu to nie wymiar kary dla winnej, lecz raczej akt litości ze strony poety nad nieszczęśliwą?

Salome nie jest winną zgoła ani niczemu. Winien jest tylko Johanaan święty... To dziwne, a jednak tak jest. On—mimowolnie—żar w niej rozpalił i nawet nie spróbował, będąc świętym, w czysty i boski płomień go zmienić, lecz wzgardził nią po prostu, zniszczywszy bezpowrotnie jej dziewictwo. Ona teraz nietylko ukoić swoją miłosną tęsknotę, ale nadto pomścić się musi.

W tym celu poświęci wszystko, nawet wstyd swój dziewiczy. Ale Johanaan i za to musi zapłacić. Szalonym, rozpaczliwym tańcem kupuje Salome nie tylko głowę proroka, lecz nadto prawo żądania jej. I obowiązek niejako. Tak wiele nie można dawać za darmo. I oto ma tę krwawą głowę w swych rękach—i czuje, jak miłość jej bezbrzeżną goryczą się staje, tryumf pozorny—ostatecznym pogromem całego żywota. Ta martwa głowa — to wszystko, co osiągnąć była zdolna za piękność swoją i miłość, za pogwałcone dziewictwo i wstyd swój pokalany. Błogosławiony rozkaz Herodesa, który ją chroni śmiercią od dalszego życia po tym dniu straszliwym!

Oto postać i dramat Salomy Oskara Wilde'a... Czy postać historyczna? Jakże to naprawdę jest obojętne! Niech Pani nawet nie myśli o tem w przyszłości, dając życie temu dramatowi na scenie. Wszak Pani wtedy nie myśli w ogóle o niczem z po za dramatu, niech Pani nie słucha nikogo i nikomu nie ulega, lecz tylko wżyje się duchem w tę krwawą duszę dziewiczą, zrozumie konieczność jej czynu, a potem niech Pani gra, jak gdyby jakąś własną przyszło grać tragiedję.

Wiem, że patrząc na to, nie będę bił oklasków, tak jak ich nie bił nikt z obecnych w chwili śmierci Salomy. Dramat nie jest powtórzeniem życia ani zrobioną zeń zabawką lub nauką: jest życiem sam dla siebie.

NOC FEZULAŃSKA.

Zaczął opowiadać z pewnem umyślnem wahaniem w głosie:

— Nie wiem, czy mi pani nie przerwie, bo rzecz jest trochę... niebezpieczna! Ale upoważniam panią do tego w zupełności. Jak pani będzie tylko uważała, że dalej mówić nie powinienem, niech pani zastuka w stół, a w tej chwili zacznę rozmawiać... o pogodzie.

— Zgoda. Jeśli to jednak ma być coś na prawdę drażliwego, to niech pan tak usiądzie, aby pan na mnie podczas opowiadania nie mógł patrzeć...

— Abym rumieńca pani nie widział?

— Raczej przeciwnie: aby pan nie widział, że się już nie rumienię. Ale mniejsza o to. Proszę zaczynać. Więc: Było to we Fiesole...

— Zaczęło się we Florencji. Pani wie, że kochałem się wówczas w pani...

— Mój Boże! czemuż ja o tem nie wiedziałam?

— Troszeczkę, troszeczkę tylko, ale zawsze na tyle dość, aby uciec za granicę i szukać ukojenia...

— We Fiesole.

— We Florencji. Otóż dnia pewnego, było to w sobotę, o godzinie, gdy sklepy mają już zamykać, zauważyłem, że muszę sobie kupić świeży krawat. Wstąpiłem tedy na Via Calzajoli do jakiegoś magazynu, wślizgnąwszy się chytrze przez drzwi, przez parobka już zamykane. Sklep był pusty. Subjekci poszli już do domu, jedynie młoda kasjerka jeszcze coś porządkowała...

— Była ładna?

— Naturalnie, proszę pani. Inaczej nie byłoby mojej opowieści. Otóż zdołałem ją przekonać, że krawatu nieodzownie potrzebuję i poszliśmy szukać w pudełkach, przez nią własnoręcznie z półek zdejmowanych.

— Ładne to było szukanie! Znam ja już pana.

— Pani raczy się mylić. Szukanie było najprzyzwoitsze w świecie i takaż była rozmowa, którą z tą dzieweczką prowadziłem. Mogła mieć ośmnaście lub dziewiętnaście lat...

— Niech się pan nie chwali. Z pewnością była znacznie starsza.

— Czy mam przerwać opowiadanie?

— Ależ dlaczego? Wszakże jeszcze nie dał mi pan powodu zastukania w stół! — A jak wyglądała?

— Najcudowniejszy typ. Blondynka. Nigdzie niema tak pięknych blondynek, jak w północnych Włoszech i w Toskanji, naturalnie, nie mówiąc o pani.

— O obecnych nigdy się nie mówi. Więc cóż? słucham pana.

— Nic. Umówiliśmy się, że następne, niedzielne popołudnie spędzimy razem. Miałem oczekiwać na Piazzale Michelangelo, koło posągu Dawida.

— Spóźnił się pan naturalnie.

— Ani trochę. A co ciekawsza, że i ona się nie spóźniła. Chodziliśmy przez całe popołudnie we dwoje, byliśmy w cukierni na lodach, kupiłem jej małego pinczerka od prześladującego nas chłopaka, z którym nie wiedziała co zrobić...

— Z chłopakiem?

— Nie! z pinczerkiem. Z chłopakiem ja nie wiedziałem, co zrobić i dlatego właśnie psiaka

kupiłem, aby się go pozbyć. Pod wieczór odprowadziłem ją do domu. Pożegnaliśmy się w dużej, pustej, zacienionej sieni przed schodami.

— Czy słodkie miała usta?

— O! jak sen! jak śmierć! jak miód!

— Jak cukier! jak krem śmietankowy! jak sacharyna! Gdy ją pan dłużej będzie wychwalał, natychmiast w stół zastukam.

— Jak wola,—inaczej nie mogę! Schodziliśmy się odtąd prawie każdego dnia, choć na chwilę wieczorem, gdy wychodziła ze sklepu. Błądziliśmy koło San Miniato del Monte, po Via dei Colli albo od Piazzale w dół tą cyprysową aleją, którą niegdyś Dante lubił chodzić...

— I rozmawialiście naturalnie o Boskiej Komedji?

— Nie, pani droga. Odgrywaliśmy raczej boską komedję. Nie broniła w mroku pachnącego wieczoru swoich gorących, młodych, świeżych ust, ani rąk, ni ramion, ni szyi.!.

— Zastukam!

— Niestety! niema powodu, bo na tem kończyło się wszystko! Gdy jej chciałem wytłumaczyć, że miłość ograniczeń nie zna i do wszystkiego ma prawo, drżała jak liść i, całując mnie

w usta, prosiła, abym jej dał pokój, że ona nie może...

— Ależ w takim razie ta historja pańska zaczyna być nudna!

— To było we Florencji...

— Aha. Mam nadzieję, że się pan we Fiesole poprawił.

— Ja ostatecznie nie miałem się z czego poprawić...

— Więc ona.

— Zaraz. Otóż z końcem tygodnia umówiliśmy się, że następnej niedzieli ona się postara, aby cały dzień mieć wolny i że go przepędzimy razem na górze, we Fiesole. Mieliśmy się spotkać w Carcino, gdyż ona gdzieś w tamtej okolicy mieszkała.

— Do rzeczy, do rzeczy!

— Przyszła nieco przed południem, jak poranek wiosenny. W lekkiej sukience, ze śmiejącemi się radością życia oczyma, z ustami nabrzmiałemi żądzą całowań...

— I tak dalej, i tak dalej! Już sobie resztę wyobrażam.

— Jeśli pani będzie wciąż przerywać, to nic nie powiem.

— Już słucham i milczę.

— Wzięliśmy powóz. Cieszyła się jak dziecko, w pięknym, lśniącym powozie, widząc przed sobą wyciągniętym kłusem biegnące konie. Dzień był wrześniowy, cudny, kiedy to — pani wie — nowa wiosna spada na Toskanję. Jechaliśmy, a potem, pragnąc ruchu użyć, szliśmy już piechotą po wijącej się w górę drodze, pomiędzy murami ogrodów, ponad które wyglądały późne, jesienne róże i dojrzewające grona winorośli. Karłowate, przysadziste figi gięły się od nadmiaru owoców, złoto-zielonych, szarych i fijoletowych, na drzewach oliwnych wśród smutnych, srebrzystych liści, lśniły, jak perły, niedojrzałe jeszcze oliwki...

— Czyście się zajmowali wyłącznie pięknością tego krajobrazu?

— Zgadła pani—po części. Gdyż dopełnieniem tego cudnego świata była mi ona. Dzieliłem się z nią zerwanym z drzewa owocem, wilgotne usta jej całując...

— Bardzo poetyczne. Ale czy nie złapał was przy tem zrywaniu owoców jaki ogrodnik?

— Jest pani bardzo prozaiczna a nawet nie pozbawiona pewnego, że tak powiem, cynizmu. Zresztą pani wie, że w bajkach z wszystkich ogrodów wolno korzystać.

— Więc to jest bajka?

— Poniekąd. Bajką mi się to przynajmniej wydało, kiedy siedliśmy razem, tam, na górze, na kamiennej ławce przed starym fezulańskim klasztorem i patrzyliśmy pomiędzy ramy smukłych, czarnych cyprysów na Florencję piękną i dumną w dole, podobną zaiste do gwiazdy jaką była w czasach Odrodzenia, rozsiewając blask swej sztuki i wiedzy na cały krąg świata. Nie mówiliśmy wtedy nawet wiele do siebie. Ona dziecięcym ruchem gładziła moją rękę i przytulała mi się do ramienia, a mnie było tak dobrze, tak dobrze i cicho... W duszy — miałem wdzięczność dla niej niewysłowioną...

— I uwiódł ją pan naturalnie z wdzięczności!

— Ach, pani droga, to zwykły porządek rzeczy. Niech pani tylko pomyśli, że po drugiej stronie wzgórza, na którem siedzieliśmy, rozciągała się inna cudowna dolina, a gdyśmy w nią wzrok zapuścili, wśród złotej śreżogi widać tam było cyprysami ocienioną, białą willę Podere della fonte, gdzie ongi Bokacjusz umieścił swe towarzystwo z Dekameronu. A zresztą — właściwie nigdy nie wiadomo, kto jest uwodzącym, a kto uwiedzionym.

— Bardzo wygodna teorja dla uwodzicieli.

— Czy mam mówić dalej?

— Wszakże nie stukam.

— Pod wieczór poszliśmy na obiad do hotelu, zdaje się jedynego, jaki jest we Fiesole, postawionego tuż na szkarpie, skąd droga w dół spada, z cudnym widokiem na całą dolinę Arna i rozbłyskujące już wieczornemi lampami miasto. Kazałem obiad podać w ogrodzie... W dole przechodził jakiś robotnik, śpiewając tęskliwie: O Italia, giardino del mondo... Piliśmy wino. Podsuwałem jej pierwszej półmiski, nalewałem jej szklankę i służyłem jak damie. Promieniała weselem i radością. Bawiło ją to zwłaszcza, że chytry cameriere, podając potrawy, tytułował ją całkiem poważnie „signora", jakoby moją żonę. Za każdym razem ściskała mi nieznacznie palce pod obrusem i mówiła do mnie przy służącym ostentacyjnie: ty.

Wieczór był cudowny, a wino dobre i tęgie. Miałem zupełne złudzenie, że ją kocham, tę małą włoską dziewczynę, która przy mnie siedziała.

— Nie wiele panu snadź potrzeba!

— Nie, nie, pani droga. Wyładowany byłem wówczas miłością, jak butelka lejdejska

elektrycznością. Ten zapas tkliwości, który się we mnie nagromadził, musiał znaleść jakieś ujście. Pani temu była winna!

— Cynik ohydny! Może mnie pan zrobi odpowiedzialną za wszystkie swoje łobuzostwa?

— Trudno, po części tak jest. Ale wtenczas nie myślałem o pani, za to zaręczam...

— Tego by jeszcze brakowało!

— Zbyt mnie zajmowały te drobne, krwią nabiegłe usta i oczy czarne, pod jasną falą włosów chwilami mgłą jakąś zachodzące przejrzystą i rozkoszną... Chłodno się na świecie zrobiło, przytuliła się więc do mnie całem ciałem,— przez lekką bluzkę wyczuwałem bicie jej serca silne i przyspieszone.

— No, co tam pan wyczuwał — — !

— Dobrze mi było. Dokoła był cień; po krzewach i kwiatach majaczył tylko niepewny obrzask świecy, w papierowym lampjonie na stole naszym osadzonej... Zamilkła, a ja usta jej całowałem, rozchylone, gorące, ustom moim całe poddane. Wreszcie odsunęła się z lekka odemnie i zauważyła cichutko, że czas już do domu. Zacząłem jej tłomaczyć, że dzisiaj powozu tu już nie dostaniemy,..

— Co była nieprawda.

— Tak, co była nieprawda. Że piesza droga ją zmęczy, że potrzebuje spoczynku i tak dalej, i tak dalej, namawiając ją, aby we Fiesole na noc została. Początkowo nie chciała ani słyszeć o tem. Wreszcie, gdym jej przedstawił, że weźmiemy przecież dwa oddzielne pokoje w hotelu, po długich, ale to długich wahaniach zgodziła się, pod tym wszakże warunkiem, aby pokoje były na dwóch przeciwległych końcach korytarza, a klucze w jej ręku... Przystałem naturalnie na wszystko.

— O, chytry!

— Tak. Zatelefonowała tedy do zamężnej siostry swojej we Florencji, aby dała znać jej matce, że ją u siebie rzekomo na noc zatrzymuje. Stałem przy niej i słyszałem, jak ją siostra zapytywała, skąd telefonuje. Odrzekła szybko: „Da vicino, da vicino! Sto per la notte con alcune amiche mia...“, i rzuciła przezornie słuchawkę. Zwróciła się do mnie i pocałowała mnie gwałtownie w usta. Miałem jak najsłodsze nadzieje.

Było dość wcześnie, piliśmy więc jeszcze wino, odkładając na później wyszukanie odpowiednich pokojów... Na razie roztrząsaliśmy tę kwestję z czysto akademickiego punktu widzenia.

— A rezultat?

— Rezultat był ten, że jeśli nie znajdziemy wolnych dwóch odległych pokoi, weźmiemy przyległe, jednakowoż pod żadnym warunkiem nie mogą one być drzwiami bezpośrednio ze sobą połączone. Gdyby zaś drzwi takie istniały, mają być zamknięte, a klucz bądzie się znajdował u niej. Jeśliby zaś drzwi owe klucza nie miały i nie dały się zamknąć, to w żadnym razie mnie nie będzie wolno progu ich przestąpić. Chyba na jedną malutką chwilkę, aby jej oddać dobranoc, kiedy będzie już w łóżku.

— Coraz lepiej! O łotrze, łotrze!

— Ostatecznie pani wie, że nie zawsze w małym hotelu we Fiesole dwa pokoje są wolne. Trzeba było rozważyć i tę ewentualność. Roztrząsnęliśmy ją dokładnie przy małej, pękatej flaszce perlistego Orvietto...

— Domyślam się wyniku.

— Cieszy mnie przenikliwość pani. Stanęło więc na tem, że gdyby jeden tylko był do rozporządzenia, muszą się w nim znajdować dwa łóżka, i to pod przeciwnemi stojące ścianami. Ponieważ zaś ten sposób aranżowania pokoi sypialnych we Włoszech jest rzadki, więc na wypadek, gdyby łóżka stały obok siebie, ma być

między nie wsunięty parawan. W razie absolutnego braku parawanu, ja byłem obowiązany przez cały czas być tyłem do niej odwrócony.

— I cóż?

— Kiedy około godziny dziesiątej służący wprowadził nas do zamówionego pokoju, okazało się, że jest w nim tylko jedno, ogromne, kwadratowe łoże małżeńskie. Moja dzieweczka zawahała się na progu. Chwyciłem ją za rękę. „Na miłość boską, nie rób żadnych zarzutów! Ten lokaj gotów wtedy pomyśleć, że nie jesteś moją żoną!“ Odparła mi również szeptem z najgłębszem i najszczerszem oburzeniem w głosie: „Nie! czyż podobna, abyś był tak zły?“

— Zostaliście więc w tym pokoju?

— Zostaliśmy więc w tym pokoju. Służyłem jej przy rozbieraniu jak najzręczniejsza garderobiana, z delikatnością i taktem, który aż mnie samego zadziwiał. Była jak kwiat. Czyściuchna, cienka bielizna pachniała jej młodą, zdrową krwią,—skóra jej, złotawym meszkiem pokryta, miała słodycz i miękkość dojrzałego owocu brzoskwini...

— Och! och!

— Tak, pani. Całowałem jej ręce i nagie, ściśnione, drżące kolana. Nasunęła rozpuszczo-

ne włosy obiema dłońmi na oczy i drżała cała pod mojemi chłonącemi pocałunkami, oddychając ciężko młodą, cudnie utoczoną, gwałtownemi ruchami wznoszącą się piersią. Ilekroć jednak chciałem ją wziąść w ramiona, odpychała mnie całym wysiłkiem. „Nie, nie! nie można!“ Wtuliła się wreszcie pod kołdrę i z oczyma pełnemi łez zaczęła prosić, abym się na nią nie gniewał i całować mnie po twarzy palącemi wargami... Spróbowałem jeszcze objąć jej kibić. Usunęła się. „Nie, nie! nie można. Kocham cię, ale... nie można“. Trwało to z godzinę.—Pani wie, ze brzydzę się nawet pozorem wszelkiej przemocy...

— Skądże ja to mam wiedzieć? niestety!

— Przepraszam. Tuszę więc, że się pani domyśla. Nie sięgam nigdy po owoc, który sam mi w rękę nie spada...

— Tak, ale gałąź przechyla pan i trzęsie odpowiednio?

— To już rzecz inna. To tylko dla wypróbowania, czy owoc dojrzały. Ten widocznie dla mnie nie dojrzał — pomyślałem z bólem serca i zły usiadłem na fotelu koło łóżka.

— Chciałabym widzieć wówczas pańską minę!

— Nie była nazbyt ciekawa. A nawet przyznam się, że nieco głupia. Zaczęliśmy przyjemną towarzyską rozmowę o rzeczach, o ile możności obojętnych, którą jednak mącił mi ciągle widok jej nagiego ramienia, wysuwającego się z pod kołdry w osłonie potarganych nieco koronek jej koszulki...

— Zbrodniarzu! a mówił pan, że pan nie używa nigdy przemocy!

— To był czysty przypadek, że się zapięcie na ramieniu cokolwiek rozerwało.

— I o czemżeście mówili?

— Ach! o różnych rzeczach, nawet o pogodzie. Wreszcie ona zaczęła opowiadać, że ze sklepu i z ulicy zna wielu cudzoziemców, ale— dodała ze smutnem westchnieniem, wszyscy są heretycy. „Ja nie jestem heretykiem", zaprzeczyłem odruchowo i bez głębszej myśli. Ożywiła się widocznie. „Jakto? ty nie jesteś heretykiem?" „Nie, my polacy wszyscy jesteśmy katolikami". Zerwała się i usiadła na łóżku, nie zważając na rozerwaną na ramieniu koszulkę. „Sei catolico?" „Si, sono catolico", przyświadczyłem. Oczy jej płonęły niedowierzaniem i radością. „Evvero?" „Davvero". Zawahała się na moment. „Mów Ave Maria!"

— Ha, ha, ha! to było przepyszne!

— Ukląkłem na brzegu łóżka, w bieliźnie, tak jak byłem i jeszcze nieco podniecony...

— Bluźnierco! świętokradco!

— Zaręczam pani, że dawno nie odmawiałem tej modlitwy z takiem nabożeństwem, jak wtedy. Natężałem pamięć, aby nie zmylić łacińskich słów tekstu. Słuchała z napiętą uwagą, jak najostrzejszy katecheta...

— I cóż?

— Zaledwie skończyłem, poczułem dwoje ciepłych słodkich ramion, otaczających mą szyję z najzupełniejszem miłosnem oddaniem... Rankiem, po jednej z najrozkoszniejszych nocy, jakie w życiu spędziłem, całując jej omdlałe i senne oczy, zapytałem o powód wieczornego oporu. Obawiałam się,—rzekła, cała do mnie przytulona,—że jesteś heretykiem. Ksiądz by mi wtedy nie dał rozgrzeszenia". Oto wszystko.

— Fe! obrzydliwa historja. Nie powinnam jej była wcale słuchać. Pan tak szybko opowiadał, że nie miałam czasu zastukać. Gniewam się na pana i nigdy więcej nie pozwolę na podobne opowieści. Zresztą to wszystko nie prawda! Wszakże pan wówczas kochał się we mnie!

— Pani — — !

PO SIEDMIU LATACH

1913

Cicho jest na Kapitolu, jak zawsze bywało... Patrzę z balkonu mojego mieszkania na ruiny Forum: złote są od zachodzącego słońca i złoty za niemi gigantyczny mur Koloseum aż po przecinającą go sylwetę dzwonnicy Santa Francesca Romana. Od niej na lewo zrąb olbrzymi, kamienny, z powyrywanemi na blady błękit jesienny oknami, w mroku już tonie i coraz więcej ciemnieje.

Wszystko jest tak, jak bywało. Tylko tam przed świątynią Faustyny i Antonjusza, gdzie przed wiekami Basilica Aemilia stała, poszerzył się niecco rozkop i zniknęły stare domy nadbrzeżne, na które jeszcze przed siedmiu laty z okien tych samych patrzyłem... Jeno tam na Palatynie zmienił się tak dobrze znany mi i pamiętny zarys willi Mills: pada już pod oskardem, idącym w głąb szukać najstarszych, republikańskich do-

mów pod pałacem Flawjuszów,—ale drzewa widzę zdala nad wzniesionemi przez Tyberjusza i Kalligulę murami te same, dęby wiecznie zielone, pomarańcze, kilka cyprysów i ten w pośrodku pióropusz palmy samotnej...

Wszystko jest tak, jak bywało.

A jednak... a jednak...

Hej, przyjacielu, który mi w liście przypominasz, że jest cudne frascati w Gospodzie pod Trzema Zbójami, bursztynowe i krwawe falerno i capri białe u Cassiano Viani, małmazja na Monte Brianzo, orvietto przy Piazza del Popolo i około św. Apostołów boskie „est-est", w którem jakiś kardynał, mający pono zostać papieżem, tak się rozsmakował, przez Montefiascone przejeżdżając, że na conclave nie zdążył i zapił się na śmierć!... Piłem ja ci falerno i capri, i orvietto, aż do dna grubej chłopskiej szklanki, w której mi ten nektar podawano, ale lat swych dawnych już w niej nie znalazłem!

I powiedz ty, czy to nie zabawne, że my zawsze lat swych dawnych szukamy? że od pewnego punktu w życiu zaczynamy iść z twarzą zwróconą wstecz i może przystanąć radzi, a ciągle, ciągle dalej idący? I czy to nie zabawne, że we wspomnieniach zgubieni, tak często nie

umiemy wyzyskać chwili obecnej, której znowu za rok czy za dziesięć lat szukać będziemy, jak uronionego skarbu?

Życie huczy dokoła, życie płynie, życie się śmieje — słońcem, winem, ustami kobiet młodemi!

Niegdyś zdawało mi się, że jedna tylko kobieta piękna jest na świecie: ta marmurowa na Kapitolu, w przeczystej biała nagości, dłońmi greczyna przed dawnym wiekiem wyśniona...

Poszedłem ją po siedmiu latach odwiedzić i patrzyłem na nią w południowej godzinie, kiedy na krótki czas pustoszeją muzealne sale i cichnie bezbożny gwar bedekerowców.

Chłód od niej powiał na mnie. Stoi, niewzruszona wciąż, w pochyleniu tem samem, z tym samym, zagadkowym na ustach uśmiechem. Czystość jej, wieki trwająca, ma w sobie coś okrutnego i przygnębia jej piękność niezniszczalna, zbyt doskonała.

— Siedm lat cię nie widziałem!—mówiłem do niej na powitanie rozmodlonemi oczyma.

— Czyż to nie wczoraj — odpowiadała tajemniczym swym uśmiechem—szumiało u stóp mych morze na greckiem wybrzeżu, kiedym się

w niem przeglądałam z białej mojej marmurowej świątyni?...

— Niema już Grecji — mówiłem.

— Ja jestem —odpowiedziała — wiecznie ta sama.

Nie, nie! Życie huczy dokoła, życie płynie, życie się śmieje słońcem, winem, ustami dziewcząt młodemi! Nie ty jedna jesteś piękna, ty marmurowa!

Może już oczy moje starzeć się poczynają i jak jesień najbogatszą barwą kwiatów się cieszy, tak chłoną wszystko piękno i nasycić się niem nie mogą, to piękno, na które wczoraj jeszcze były niebaczne.

O, żyć, żyć, być bodaj widzem życia na wieki!

Oto na Corso przed wystawami sklepów złotniczych, przed składami futer i drogich materji, przed kawiarniami — błyszczą ogromne czarne oczy kobiece, rysują się pod zimowemi kapeluszami profile delikatne i wytworne wykwita uśmiech drobnych, krwawych ust ponad futrzanym lisim kołnierzem. Przed słońca zachodem na Pincio rzymskie patrycjuszki w bezcennych naszyjnikach z pereł płyną rzeką wolno posuwających się powozów i samochodów, patrząc obo-

jętnym wzrokiem na mijających je przechodniów, piękności swej świadome, dumne i ogień szlachetnej krwi pod chłodną, białą skórą tające. Na Piazza Venezia, przed kawiarnią Faraglii, za stolikami, szeroko na chodniku rozstawionymi, słuchając orkiestry, śmieją się cudzoziemki, z krajów dalekich, północnych urok swej świeżości, jasnych włosów i oczu swych błękitnych przynoszące. A na Piazza Navona, za Porta del Popolo; na Borgo, na Trastevere rzymianki krwi najczystszej, dawne szlachetne latyńskie plemię, smagłe, śmigłe, o rysach, niegdyś w gemmach rżniętych, z krwawemi usty i palącemi jak noc pełna pożaru oczyma... W barwnych strojach, z koszami jarzyn na głowie, z naręczem kwiatów albo z opałką pełną bielizny o biodro opartą, snują się z gwarem i ze śmiechem wązkiemi uliczkami do fontan na małych placykach, na targ poranny, przed stare kościoły...

Siadam w progu winiarni; między woźnicami, przybyłymi z Kampanji na malowanych wozach dwukolnych z przedziwnym na przodzie palankinem i dziesiątką jęczących dzwonków — i pijąc z nimi wino, na albańskich wyrosłe wzgórzach, patrzę na złote plamy słońca, gdzieś ze szczytu wysokich dachów na bruk strząśnięte,

i czuję, jak krew moja bije w takt z bujnem, żywem, gorącem tętnem ulicy.

O, zyć, żyć! chociażby widzem być życia wieczystym!

*

* *

Mam przyjaciela — starego szewca na Via Aracoeli. Przed laty naprawiał mi buty, na zamiejskich drogach zdarte, i zawsze źle, gdyż, jako zasadniczy przeciwnik kołków, przybijał mi wbrew moim błaganiom i zaklęciom oderwane podeszwy mosiężnemi ćwiekami. Mimo to byliśmy w przyjaźni; staruszek znał polaków — jeszcze tych z przed lat pięćdziesięciu, których burza z ojczyzny aż do Rzymu wyrzuciła...

Dawniej zachodziłem do niego często na pogwarkę o szarej godzinie, kiedy przez szklane drzwi do małej izdebki za mało się już światła dostawało z ulicy, aby mógł pracować, a mosiężnej lampy oliwnej jeszcze mu nie pilno było zapalić. Zdejmował wtedy z nosa okulary, grube ręce o fartuch ocierał i zaczynał opowiadać, jak to włoskie wojska Rzym na cudzoziemskich, zaciężnych gwardjach papieskich zdobywały i jak tu obok, na Kapitolu, zabrzmiał po raz pierwszy

okrzyk: Viva Italia unita e libera! i jak bito w spiże armat i dzwonów i jak chorągwie przed poległymi skłaniano—a patrzył na to z nim razem un signor polacco, który dziś już nie żyje, i płakał cicho szeroko rozwartemi, krwawemi oczyma.

Powstawał wtedy w ciemnej izdebce szewc staruszek i płakał sam, i rękę spracowaną do góry podnosił, przypominając, jak on, rzymianin, w szeregi bojowników za wolność z miasta rodzinnego uciekłszy, witał się z niem potem po latach ze szczytu Gianicolo, stojąc z bagnetem podle żującego wędzidła konia Garibaldiego.

Słuchała go wraz ze mną wnuczka dwunastoletnia, dużemi czarnemi oczyma z zadumą w twarz starca rozpłomienioną się wpatrując, i szary kot ulubieniec, zdziwiony, że pan jego, któremu zwykle spokojnie podczas pracy spał przy nogach, rękoma wywija i krzyczy...

I oto po latach siedmiu staruszek znów mi— po raz dwudziesty może—o dniu owym opowiada... Tak samo jak wówczas. Jeno zgarbił się jeszcze więcej i rąk już tak żywo do góry nie wznosi, jeno głos mu osłabł i kaszlem się często przerywa... I znowu wnuczka siedzi na tem samem, słomą wyplatanem krześle, w kącie war-

sztatu: dziewczyna już teraz dorosła i śmigła, gorącemi oczyma na świat patrząca—i kot ten sam, postarzały, drzemie w kącie na pęku skór, niewrażliwy już na głos i ruchy swego pana.

Ja jeden słucham z tem samem co przed laty wzruszeniem i myślę o głazie na Gianicolo, w pobliżu kościoła San Pietro la Montorio umieszczonym, który głęboko rytym napisem opowiada, że bohaterom w walkach poległym, w więzieniach obcych zagubionym, rozproszonym po świecie zarówno jak tym, co dnia szczęśliwego dożyli, cześć oddaje „Roma libera et memor".

Libera et memor!

Wzniosła ponad szczyt Kapitolu z głazów co najbielszych piedestał olbrzymi złoconemu pomnikowi króla-oswobodziciela, wokół ponad szerokiemi wschodami marmurowe, gładzone, na coraz wyższych tarasach założyła posadzki, — ogromną, półkręgiem pod niebem zatoczoną kolumnadą szczyt uwieńczyła, że z dalekiej kampanji ponad kopułę świętego Piotra wznosi się i błyszczy w słońcu pamiątka wolności i zjednoczenia tak długo zdeptanej, tak na części rozerwanej, ojczyzny.

Patrzyłem na ten wianek białych kolumn,

przez szczyt Kapitolu aż do Forum zaglądających, siedząc pod zwaliskami grobów odwiecznych na Via Appia. I przyszło mi na myśl, że niegdyś, niegdyś przybywający do potężnej Romy z południa tą drogą wędrowiec widział w tem miejscu dwie bliźniacze, pod niebo wznoszące się świątynie Jowisza Kapitolińskiego i Junony Monety i zatrzymywał się pewno, tknięty wielkością i mocą miasta pod opieką bogów, które mu się niepożytem i wiecznem wydawało.

A był wtenczas Rzym panem świata, samowładnym rozkazodawcą ludom dalekim, które nawet mowy jego nie rozumiały, ogniskiem, zestrzelającem w sobie wszystką moc, sławę, potęgę, wielkość, bogactwo...

I padł.

Zagasał w słońcu wstającego Bizancjum, potem przeszły po nim hordy barbarzyńców i obce jarzmo poczęło ciężyć na dumnym niegdyś karku przez długie, długie wieki. Butne, germańskie króle koronę jego na głowę swą kładli, sypały się w gruz świątynie przed obliczem nowego, ze Wschodu przybyłego boga, rozpadały się opustoszałe cyrki i amfiteatry, waliły się bezpańskie cesarzów pałace i pomniki dawnej republikańskiej sławy na Forum — aż

przyszło na świetność minioną, jak noc, zapomnienie...

I gdy w dobie odrodzenia nowe na gruzach dawnego poczęło wstawać miasto, nie pamiętano już nawet, kędy są szczątki tamtego, co świat swą wielkością dziwiło,—nie umiano dać nazwy osamotnionej kolumnie, sterczącej z pośród głogów na Krowiem Polu, które niegdyś było Rzymskiem Forum i kędy był niegdyś centr świata: Umbilicus Orbis terrarum.

Snadź za pychę swą niesytą i nadmierną wielkość przejść musiał Rzym wszystko poniżenie, jakie jest na tym świecie, i on, który tylko panował, zaznać najgorszej niewoli, oczyścić się w kaźni długie wieki trwającej, nim powstać mógł na nowe życie i nie ciemiężca już, lecz własnym ludom król, te słowa wyryć na głazie: Roma libera et memor!

Rzym wolny i pomny!

Pomny sławy najdawniejszej, którą z popiołów na Forum i na Palatynie odgrzebał, pieczołowitością otoczył i świeżo sadzonym umaił laurem—pomny długich, ciemnych wieków upadku i niewoli, i przeto dzisiaj podwójnie swobodą się radujący — pomny krwi, którą za dzisiej-

sze życie drogo zapłacił i chylący opromienione czoło przed świętymi swymi bohaterami.

Na Gianicolo stoi olbrzymi spiżowy posąg Garibaldiego. Zwróconą w bok twarzą patrzy na Rzym i ponad faliste morze dachów, nad zielone ogrody, pozdrowienie śle wzrokiem złoconemu pomnikowi króla, co nosił imię Zwycięzcy-Wybawiciela. W czerwonej koszuli z nagą krwawą szablą w ręku — on — republikanin i rewolucjonista — wprowadził go niegdyś sam w Miasto wieczne i utwierdził na tronie, aby jeno Italja była zjednoczona, wolna i szczęśliwa...

A na zielonym stoku Kapitolu, pod kołyszącemi się w wietrze liśćmi palm, stoi w bronzie odlany Cola Rienzi i duma. Żywa wilczyca, symbol z przed tysiącoleci, krąży niespokojnym krokiem za żelazną kratą, jamę jej zamykającą. Nieopodal orzeł na gałęzi nastroszył pióra: słucha wiatru, który mu opowiada, jak przed wiekami złote orły legjonów szły za Cezarem na podbój świata—po wielkość i po sławę.

Rzym wolny i pomny!

*
* *

Z pomiędzy resztek zewnętrznych ścian patrzyłem ze smutkiem na ruiny domu Flawjuszów

na Palatynie. Zniknęła tak dobrze mi znana, piaskiem w słońcu spalonym zasłana płaszczyzna. W gigantycznej sali tronowej Domicjana, po której oko zdumione przestrzenią błądziło, tymczasowy dach blaszany nakrywa świeże rozkopy—w atrium, na sześciokrotną miarę zwykłego rozciagniętym, rowy i sztolnie głębokie; w triclinium świeżo z pod zabudowań zwalonego klasztoru dobyty cudny pas marmurowej barwnej posadzki wisi, cementowemi umocniony słupami nad otwartą przepaścią...

Szukałem oczyma zarysów dawnych cesarskiego domu, jak znałem je z przed siedmiu lat — i wzrok gubił się ciągle w chaosie nowo z pod ziemi odkrytych murów, flawjańskiemi fundamentami poprzecinanych.

Pomyślałem mimowoli o rozkopanej do połowy arenie Koloseum, o odkrytych wnętrznościach podziemnych w otoczeniu łaźni Karakalii i pozazdrościłem dla nich losu smutnych ruin willi cesarza Hadrjana w Tivoli, które gaj oliwkowy chroni przed ostatecznem obnażeniem.

I gdzie jest właściwie granica, którą należałoby pociągnąć między prawami ciekawej dłoni ludzkiej, badawczym oskardem ziemię pełną wspomnień łupiącej, a pięknem nienaruszalnem

ruin, zieloną patyną wieków i tajemniczym całunem popiołu nakrytych? Wszakże Krowie Pole było niczem w porównaniu z temi szczątkami rzymskiemi Forum, z pod zieleni, wypasającej owce, dobytych, wszak pod farnezyjskiemi ogrodami na Palatynie znaleziono skarby bezcenne sztuki i dziejów, z ruin willi Mills, z pomiędzy korzeni szumiących przed nią odwiecznych cyprysów, wychodzi na światło szlachetna budowa augustowego pałacu... A jednak boli mnie poryta z dawien i niezakryta arena Cyrku Flawjuszów, boli mnie rozkopana przestrzeń domu Domicjana, stawianego ongi na zasypanych budowlach republikańskich i augustowskich.

Odwróciłem się od niej w wewnętrznej rozterce i zdążałem zwolna ku północnemu stokowi wzgórza, na tarasy farnezyjskiego Kasyna.

Wsparłem się o kamienną balustradę i patrzyłem w dół.

Przede mną leżało Forum. Bluszcz zielony po rozwalonych murach się plecie, zielenią się wawrzyny na podmurowaniu świątyni Juljusza Cezara, krwawe drobne róże przeglądają się w sadzawkach atrium westalek, między zwalonemi kolumnami kwitną irysy, cyprys długie cienie na dawną rzuca mównicę...

Nowe piękno, nowy czar i urok, stworzony pieczołowitą ręką uczonego, który umie być zarazem artystą i nagość odkrytych przez siebie szczątków dziejowych świeżą suknią żywego ogrodu ubiera! Czy ten cichy i mądry archeolog o jasnej duszy dziecka, profesor Giaccomo Boni, nie rozwiązał właśnie zagadki?

Zapragnąłem go ujrzeć i rozpytać o te nowe na Palatynie wykopaliska, na które przed chwilą ze smutkiem patrzyłem.

Mieszka tuż obok, w farnezyjskiem Kasynie; jeden ze stróżów drogę mi do jego pokojów wskazuje.

Wyszedł do mnie człowiek niewielki, siwy o dobrych, żywych oczach, wyszarzałą okryty peleryną.

— P o s s o p a r l a r e s i g n o r d i r e t t o r e? — pytam.

— S o n i o — odpowiada.

Patrzę mu w twarz. Wielki uczony, profesor, komandor orderów, dyrektor rzymskich wykopalisk, stoi w korytarzu przede mną.

Odkrywam głowę.

Nazywam się tak a tak. Jestem pisarzem z Polski. Tu oto pozwolenie ministerjum oświaty na zwiedzanie wszelkich zabytków... Chciał-

bym jednak zobaczyć nowe wykopaliska, do których wstęp od pańskiej wyłącznie woli zależy... Jeśliby mi pan raczył dać kartkę...

Uśmiecha się.

— Oggi sto poco bene per andar sotto la terra, ma se vuole, venga domani alle dieci...

Ucieszyłem się z tej odpowiedzi, dowodziła bowiem, że dyrektor ma zamiar sam mi towarzyszyć.

Na drugi dzień o dziesiątej byłem na miejscu. Oprócz mnie pięć czy sześć osób, widocznie również przez niego zamówionych. Czekamy chwilę. Wychodzi profesor Boni w swej starej pelerynie, i w szerokim na głowie kapeluszu. Wita nas uprzejmie, jak gdyby dobrych znajomych; idziemy z nim razem w stronę pałacu Flawjuszów.

Przez drzwi zakratowane dostajemy się w podziemia pod bazyliką, przed dwoma laty odkryte, z wierzchu zasklepione.

— Szukałem fundamentów, — mówi profesor — rzekomej balustrady trybunału, o której istnieniu zawsze wątpiłem, a oto, co znalazłem!

Pokazuje ręką olbrzymi półkrąg cysterny, którą przed Flawjuszami Nero na wstępie do

nieskończonego nigdy Domu Złotego zbudował. Mur przesycony solą — sprowadzono tu z dalekiej Ostji morską wodę, aby cesarz miał kąpiel w Rzymie orzeźwiającą. Sporą łodzią możnaby pływać po tej przestrzeni!..

Siodło palatyńskie między Germinalem a Veljo Nero już kazał wyrównać, planując swój pałac potworny, mający się aż na Esquilin rozciągać. Mur cysterny przecina zasypane domy patrycjuszów z czasów Rzeczypospolitej: w świetle, przez grube szyby w sklepieniu z góry bijącem, widzimy freski na ścianach doskonale zachowane, mozajkowe posadzki, stiuki... Znak jakiś, jakoby herbowy, powtarza się kilkakrotnie; znaczenia jego dzisiaj trudno już odgadnąć.

Wychodzimy znowu na słońce. Patrzę na rozkopaną aulę i atrium, i triclinium po za niem.

— Czy i to będzie z wierzchu sklepieniem nakryte? — pytam profesora.

Potrząsa głową.

— Nie. Przestrzeń zbyt wielka. To już zostanie otwarte.

Wyrażam żal, że zniszczono przestrzeń domu flawjańskiego.

— Trudno—powiada.—Zobaczy pan, cośmy natomiast zyskali.

Pod aulą labirynt krzyżujących się murów. Odwieczny jakiś dom republikański, surowy, o skromnych rozmiarach, przecięty parterowemi ścianami domu z czasów Augusta, zdobnemi już marmurem i malowidłami, z połamaną przy zasypywaniu posadzką, a przez to wszystko idzie potężny betonowy fundament cesarskiego gmachu Flawjuszów... Pod atrium odkrycia najbogatsze: zasypany przez Domicjana dom z późniejszej augustjańskiej epoki, pełen już przebogatych marmurów, z resztkami barwnej posadzki z „opus setile marmoreum“. Ślady fontan domowych, ołtarzy, głowice kolumn rzezane, marmurowe okłady ścian i fryzy rzeźbione, po kilkunastowiekowem ukryciu na światło dobyte.

Dwie godziny blizko oprowadzał nas profesor Boni, objaśniając każdy szczegół, opowiadając historję jego odnalezienia, zwracając uwagę na rzeczy ciekawsze lub znamienniejsze. Z zadziwiającą iście przenikliwością z zaledwie widocznych śladów rekonstruował dawne budowle żywo w naszej wyobraźni, krasząc barwne opowiadanie cichym, jasnym uśmiechem zadowolenia, że mu się to wszystko znaleść i mądrze odkryć a w całość powiązać udało.

Zaczęliśmy robić domysły, do kogo te, zmar-

twychwstałe dziś domy przed wiekami mogły należeć. Profesor uśmiechnął się tajemniczo.

— Wszystkiego dociec niepodobna,—rzekł— to już wielkie szczęście, jeśli jednego lub dwóch historycznych właścicieli da się odszukać...

Zamilkł, ale miałem wrażenie, że odszukał już imiona tych mieszkańców, jeno nie chce się przedwcześnie zdradzać ze swem odkryciem...

Gdyśmy w jakiś czas potem stali na schodkach od strony porośniętej drzewami przestrzeni Tyberjuszowego pałacu, Boni uśmiechać się począł do zieleni, do błyszczących owocem drzew pomarańczowych i kwitnących róż pod niemi.

Zdawało się, że zapomniał naraz o wykopaliskach. Z żywością począł snuć plany, kędy się tutaj posadzi jeszcze cyprysy, gdzie wawrzyn lub mirt pachnący; wiódł nas za sobą między grzędy, pochylał się i pokazywał wątłe kwietne roślinki, które mu z wiosną zaleją barwami żywemi przestrzenie, od układanych niegdyś barwne marmurów.

Wśród gałęzi drzew pomarańczowych złotą barwą zachodziły już kule owoców, ciężkim i gęstym gradem pod lśniącymi liśćmi wiszące; róże rozwijały się z pąków w ciepłem słońcu listopadowem. Profesor dotykał kwiatów pieszczotliwą

dłonią, rozgarniał liście, aby im blasku słonecznego nie kradły i uśmiechał się ciągle. Zdawało się, że zapomniał o towarzystwie, które za nim postępowało... Naraz odwrócił się i spojrzał na nasze grono, wśród którego znajdowały się dwie młode, jak łanie smukłe, angielki. Zawahał się na chwilę, a potem zerwał dwie ogromne róże herbaciane z lekko zaróżowionem obrzeżem płatków—i dwornym ruchem podał je damom:

— Fiori delle vovine...

ERMETE ZACCONI

1906

Z Hermesem Zacconim spotkałem się w październiku, za ostatniej bytności mej w Rzymie, gdzie dawał właśnie cały szereg przedstawień w „Teatro Costanzi“, a później dognałem go jeszcze w Neapolu i nie pominąłem ani jednego wieczoru, kiedy mogłem go widzieć. Aktor — jeden z najwybitniejszych dzisiaj w Europie, reżyser świadomych celów i pomysłowy jak rzadko, przedstawia jeszcze i tę ciekawę stronę dla uważnego widza, że można się od niego wiele... nauczyć. Przy nadzwyczaj rozległej skali pierwszorzędnych środków artystycznych, posiada dwie nieocenione zalety: umiejętność wyboru tych środków i zdolność stwarzania jednolitych postaci. Niczego on nie pominie, najdrobniejszego nawet szczegółu, aby postać uwydatnić,— nie zrobi nigdy obojętnego ruchu ani giestu bez

znaczenia, któryby nie miał na sobie cechy konieczności artystycznej, ale też za to nie da się nigdy unieść chwili, scenie lub sytuacji do tego stopnia, aby myśląc o dorażnym efekcie, zapomniał o swojem pojęciu zasadniczem roli i skuszony sposobnością popsuł je nie tylko już szkodliwym, ale bodaj tylko niekoniecznym szczegółem. Jako reżyser, posiada tak rzadką u aktorów, a zwłaszcza włoskich—zdolność zogniskowania całej akcji.—Nie jest to rzecz tak prosta i łatwa, jakby się na pozór zdawało. Dramat każdy posiada główne postacie i główne momenty; w nich się powinno zestrzelić wszystko,—uboczne postacie i mniej na pozór ważne sceny mają służyć ku uwydatnieniu tych właśnie, w których dramat się streszcza i wieść do nich niejako, jak drogi różne, do wspólnego zmierzające celu. Na to jednak potrzeba, aby nie tylko poszczególne role przez artystów, ale nadto dramat sam był w całości swej jednolicie przez reżysera przemyślany. Otóż na pierwszorzędnych scenach nawet niezmiernie rzadko można się spotkać z tym ideałem reżyserskiej kompozycji. Najczęściej żyje każda postać dla siebie i każda poszczególna scena ma właśne życie, a jeśli się dramat trzyma, to tylko dzięki treści, a więc dzięki

autorowi, a nie przez zestrój doskonały, który winien być dziełem reżysera i dzieło literackie przetwarzać na dzieło sceniczne par excellance. Włoscy aktorzy—mówią o najwybitniejszych, — to po największej części wirtuozi, „samotnicy“, grający wyłącznie dla siebie, prawie bez troski o resztę ludzi, plączących się około nich na scenie. Ponieważ wobec ustroju włoskich teatrów ci aktorzy są zarazem reżyserami przeważnie własnych trup, odbija się to więc ujemnie na sposobie wystawiania dzieł dramatycznych i nie pozwala sztuce scenicznej wznieść się na tę wyżynę, na jakiej wobec mnóstwa talentów w tym kraju stać by powinna.

Pociąga to za sobą naturalnie spaczenie sądu u publiczności i zanik zdolności w ocenianiu tego, co się „ensemble“ nazywa. Mieszkaniec Rzymu, Florencji czy Neapolu, a nawet znacznie wyżej pod tym względem stojącego Medjolanu, idzie do teatru tylko dla tego, że gra dzisiaj Novelli czy Fumagalli, Duse czy też Grammatica,—reszta nie obchodzi ich prawie zupełnie. Przez powrotne oddziaływanie wiedzą o tem panowie Novelli i Fumagalli i tutti quanti — i wyreżyserowawszy sobie sztukę z popisową rolą tak, aby im nic nie przeszkadzało, nie licząc

zgoła na pomoc partnerów, owszem—o ile możności świadomie w cień ich usuwając, miast grać dramat, pokazują się publiczności w dramacie, jak u nas Modrzejewska a poniekąd i gienjalny wirtuoz Kamiński, zdolny po prowincji grać z trupami, z jakiemi chyba... włoski aktor grać by się nie zawahał. To jedna z przyczyn, dlaczego we Włoszech w tych stosunkach nie może być mowy o stałym teatrze. Publiczność żądna jest nowości a nie przywiązuje się do aktorów, znanych jej zaledwie z imienia, którzy służą za nic nie znaczące pionki na scenie.

Zacconi, jako reżyser, odbija bardzo korzystnie od swych włoskich kolegów. Niewątpliwie i on w swojej głównej roli streszcza cały dramat, ale go streszcza przynajmniej, komponuje go — źle czy dobrze w odniesieniu do intencji autora, ale komponuje go zawsze jednolicie i—choć włoskim obyczajem nie pozwala w swej trupie wybijać się indywidualnościom artystycznym, to jednak rozumie tę dawno w Europie uznaną prawdę, że wielki aktor tylko w otoczeniu dobrych partnerów wielkie rzeczy może robić. Stąd u niego rzadka we Włoszech dbałość o całokształt dramatu. Wypracowane tam jest wszystko. Jak sam nie robi nigdy na scenie—ze

stanowiska własnego pojęcia roli i dramatu—nic niepotrzebnego ani szkodliwego, tak też nie pozwala tego robić nikomu. A przytem posiada pewną cnotę, którą niegdyś nazywano chytrością, nim wyraz ten, straciwszy pierwotne znaczenie, stał się mianem wady raczej. — Umie dramat na scenie tak układać, aby wszystko, co się dzieje, ku niemu samemu się zbiegało i pomagało mu do uwydatnienia w roli tego, co zamierzył. Dość patrzeć uważnie, na którąkolwiek ze sztuk, w której Zacconi występuje. Dla bacznego widza wszystko robi wrażenie doskonale i mądrze zmontowanej maszyny; jeśli ktoś rękę podniósł, to z pewnością dlatego, że Zacconiemu było to potrzebne dla uwydatnienia jakiegoś jego własnego giestu, — ktoś wstał lub usiadł, obejrzał się, ten lub inny ton nadał swym słowom—zawsze się czuje, że tak chciał Zacconi, że wie o tem i liczy na to dla siebie, chociaż go może w tej chwili nie ma nawet na scenie. Zdaje mi się, że z tego stanowiska zwraca nawet uwagę na maski i kostjumy aktorów, występujących z nim razem. Ciekawą by tu rzeczą było wejść w szczegóły i podpatrzonemi przykładami zillustrować jego sposób reżyserowania, pomijam już jednak te rzeczy, aby po-

wrócić do Zacconiego, jako aktora i to w pewnym szczególnym wypadku. Mam na myśli jego rolę Oswalda w Widmach Ibsena.

Ibsen ma to do siebie, że wkładając w każdy z swoich dramatów jakąś ideję, nie stawia tezy ani nie pragnie jej dowodzić, co się już stało istną plagą pewnego rodzaju dramatów ostatniej doby, zwłaszcza francuskich. Niektórzy panowie piszący dla sceny, zapominają o tem, że dramat zasadniczo wogóle niczego dowieść nie może, gdyż zawsze jest tylko pewnym szczególnym przypadkiem. Może natomiast wiele rzeczy pokazać. A więc pewien charakter, pewną sytuację życiową, konflikt lub zdarzenie, może przykładem zillustrować jakąś myśl albo utrwalić niejako pewną formę uczucia, może też wreszcie wydobyć, wyłuskać z życia ideję i stawić ją w ciało i krew ubraną przed oczyma widza. Co po nad to — nie jest dramatem, chociażby miało formę dramatyczną. Ibsen zawsze wciela w dramacie swe ideje, ale wciela je w istoty żywe: nie opowiada o nich, lecz żyć im każe.— Gdyby chciał opowiadać, roztrząsać albo dowodzić, nie pisałby dramatów. Wcielenie idei w formę dramatyczną z góry dowodzi, że autor, poruszony nią nietylko intellektualnie, ale i uczu-

ciowo, chciał, aby oddziałała na ludzi bezpośrednio, tem, co dramat właśnie daje a przynajmniej dać powinien, to jest przez wzruszenie. To zrobić ma scena, a więc aktor. I tu podwójne zadanie aktora: zrozumieć, czego autor chciał i znaleść środki na wywołanie tego wzruszenia właśnie, które było celem dramatu. Wszelkie inne wzruszenie, wynikające z świadomej samowoli artystycznej aktora, czy też z niezrozumienia lub indolencji, jest zawsze zdradą wobec autora i jego dramatu. Nie twierdzę zresztą, aby autorów nie można było zdradzać Owszem, są tacy, którzy na to serdecznie zasługują, a nawet czasem ich dzieła bardzo dobrze na tem wychodzą.

Ideja Widm Ibsena streszcza się w losie młodego Oswalda Alwinga, malarza, który pełen wielkiej, twórczej „radości życia“, przyjeżdża po długiej nieobecności do domu po to tylko, aby paść pod żyjącem w jego krwi widmem występków swego zmarłego ojca.

Tę rolę naturalnie grał Zacconi i stworzył przedziwny, gienialny w swoim rodzaju typ.

W tem miejscu następuje w rękopisie przerwa. W połowie karty 8-ej ś. p. Żuławski własnoręcznie napisał: „Brak około dwóch kart

rękopisu, które autor dołączy później". Ale uczynić tego już nie zdołał. Wysłane do niego w lipcu 1914 roku korekty ark. 7 — 15 wraz z rękopisem uwięzły w Zakopanem i nie powróciły na czas do drukarni. Wybuch wojny uniemożliwił wkrótce potem wszelkie porozumienie się z autorem. Wobec tego rozpoczęty druk dzieła należało przerwać, odkładając doprowadzenie go do końca w warunkach bardziej sprzyjających. Warunki te jednak nie nastąpiły. Wojna zaciągnęła się, a w jej toku, w sierpniu 1915 roku, Żuławski umarł na tyfus w szpitalu wojskowym, w Dębicy.

Po jego zgonie, w przypuszczeniu, że wspomniane korekty wraz z częścią rękopisu znajdują się w pozostałych po zmarłym poecie papierach, wydawcy zwrócili się do p. Kazimiery Żuławskiej z prośbą o możliwie rychłe odszukanie i przysłanie do Warszawy materjałów, bez których dokończenie druku było niemożliwe. I tu jednak na skomunikowanie się długo wypadło czekać. Naprzód nieobecność p. Żuławskiej w Zakopanem, potem trudności, związane z przesłaniem do Warszawy pocztą większej paczki, sprawiły, że dopiera w maju r. b. drukarnia znalazła się w posiadaniu zwróconych sobie korekt i rękopisów. Niestety okazało się, że autor, oderwany od zajęć literackich nastrojami chwili a później uczestnictwem swojem w legionach galicyjskich, korekty przeprowadzić

nie zdążył ani brakujących dwóch kart rękopisu nie uzupełnił.

Wobec tego wydawcy stanęli w obliczu konieczności wydania dzieła z luką w tekście która pozostaje tu, jak rana, zadana książce przez wojnę.

Dla czytelnika nie jest ta luka dotkliwą, z łatwością bowiem może on ustalić, że autorowi chodziło tu o dalszą charakterystykę gry Zacconi'ego. Prawdopodobnie przeto, jako wytrawny znawca teatru, posiadał w tej mierze jakieś źródła lub notaty, których, pisząc, nie miał pod ręką, a w których zamierzał sięgnąć, aby to, co w tak świetny sposób już przedstawił, jeszcze dopełnić i zaokrąglić. Stało się, niestety, wbrew jego zamierzeniu. Przyjąć to dzisiaj trzeba, jako zrządzenie losu, który wogóle nie obszedł się łaskawie z niniejszą książką, w chwili bowiem oddawania ostatnich jej arkuszy pod prasę rozpoczęło się bezrobocie drukarskie, maszyny stanęły i wykończenie dzieła nowej uległo zwłoce. Nie bez zadowolenia stwierdzić jednak mogą wydawcy, że przezwyciężywszy wszystkie przeszkody, dopięli swojego celu, spełniając całkowicie zaciągnięte wobec zmarłego autora zobowiązanie.

Nie przeczuwając w pierwszym okresie swojej pracy, że książka ta będzie ostatnią pamiątką po zgasłym przedwcześnie poecie, oddając dzisiaj tę puściznę po nim do rąk czytelników w przeświadczeniu, że literatura polska zyskuje

w tych drobnych szkicach, wrażeniach i zarysach cenny materjał do ogólnej charakterystyki twórczości ś. p. Jerzego Żuławskiego. Szeroka skala jego zainteresowań umysłowych i duchowych znajduje tu bowiem swój pełny wyraz.

Przyp. Wydawców.

Z czysto scenicznego, aktorskiego stanowiska nietylko nie można Zacconiemu w roli Oswalda Alwinga nic zarzucić, lecz owszem przyznać mu trzeba, że stworzył postać nadzwyczajną, jednolitą, do ostatnich, najdrobniejszych szczegółów wypracowaną. Podziw się czuje, patrząc na niego: rzeczywiście w życiu taki Oswald Alwing nie mógłby po prostu inaczej wyglądać, inaczej chodzić, mówić, poruszać się... Czy jednak ta postać w interpretacji, Zacconiego tak wiernie z życia zaobserwowana, jest właśnie tem, co chciał mieć Ibsen w swoim dramacie?

Wspomniałem już, że dramat, choćby był ucieleśnieniem jakiejś idei, działać pragnie bezpośrednio, na uczucie, za pomocą wzruszenia, jakie wywołuje. Kto chce działać na intellekt drogą refleksji i logicznych rozumowań, nie pisze dramatu, ale rozprawę lub coś podobnego. — Ibsen w Widmach wywołuje w nas owo dramatyczne wzruszenie, pokazując nam człowieka

młodego, pełnego „radości życia“, o czystej duszy i prostem sercu, rwącego się do czynu, który złamać się musi pod najohydniejszem brzemieniem winy ojca. Próżne są wszystkie wysiłki matki, próżna jego rozpaczliwa obrona: widmo powraca... W tem właśnie jest tragiedja i to winno wywołać w nas wzruszenie, uczucie czegoś potwornego, krzywdy jakiejś nieopisanej. Wzruszenie to będzie w nas tem silniejsze i tem bardziej określone, to jest właśnie do tego się odnoszące, o co poecie chodziło, im silniejszy będzie dla nas kontrast między tem, czem Oswald mógł być, a czem przez odziedziczoną winę ojca staje się w końcu. Rozstrzygająca tu jest dla nas poprostu wielkość straty. Gdyby Oswald przyszedł był na świat jako niedołężne, z góry widocznie na duchową zagładę skazane dziecko, współczucie nasze z nim byłoby daleko mniejsze, a w każdym razie zupełnie innego rodzaju. Ale Oswald rwał się do życia, malował, działał tam—w Paryżu, imię jego poczynało już jasnym dźwiękiem sławy brzmieć po świecie... Słyszymy o tem na scenie, ale na scenie nie wierzy się niczemu, o czem się słyszy tylko, choćby już tylko dlatego, że niema czasu w to uwierzyć. A zwłaszcza już tutaj uwierzyć się temu nie

chce, gdy Zacconi wprowadza nam na scenę Oswalda odrazu, jako człowieka zdegienerowanego i obciążonego dziedzicznie do tego stopnia, że od pierwszej chwili widzimy nieuniknioną katastrofę, która jest już tylko rzeczą czasu.

I dziw nas zbiera jedynie, że ten człowiek mógł coś kiedykolwiek tworzyć, nie wierzymy w jego „radość życiową“, dziwimy się matce, która może się łudzić co do jego stanu i mówić do pastora, wskazując na syna: „Oto jeden z tych, którzy powracają nienaruszeni na ciele i duchu...“ Niezrozumiały jest dla nas nagły przestrach jej, gdy dowiaduje się o grożącem synowi nieuchronnie niebezpieczeństwie, które—przy tem postawieniu postaci—poznać by już była winna od pierwszego rzutu oka na powracającego. Ale, zresztą, matki umieją jeszcze zawsze się łudzić,—gorzej jest z Reginą, która kokietuje tego na śmierć duchową skazanego matołka, a najgorzej z nami, którzy przy najlepszej woli ani na chwilę łudzić się nie możemy co do losu Oswalda i tracimy przez to całą grozę tragiedji: nie odczuwamy tego wzruszenia, jakie było właśnie zamiarem poety. Aktor zatryumfował, ale zniszczył dramat przez to. Nie pomogą już najgłębsze tony obłędnego strachu

i bezsilna, rozpaczliwa, dziecięca niemal skarga wobec matki, nie pomoże gienialnie wprost odtworzona scena końcowa: nie żałujemy dostatecznie Oswalda, bo nie umiemy dostatecznie ocenić, co stracił, a wiemy z góry, na co jest skazany. Prosićby się prawie chciało Zacconiego, aby był inny, mniej gienialny w wiernem odtwarzaniu życia; aby jego Oswald nie zdradzał się od pierwszego kroku, od pierwszego słowa, jakie wymawia, aby chociaż na chwilę— po przez strach i zmorę ciążącą nad nim — w pierwszej scenie z pastorem, w drobnej scence pierwszego aktu z Reginą i przy końcu „szampańskiej“ sceny aktu drugiego—pokazał się nam takim, jakim był zapewne w Paryżu, jakim mógłby być i nadal, gdyby nie owo przekleństwo za ojcowskie winy... Ale Zacconi wzruszyłby na to ramionami i odpowiedział z wyniosłą pobłażliwością: „Mój panie, to byłaby postać nieprawdziwa, tak nie może być w życiu! Obserwowałem pilnie dostatecznie wielką liczbę ludzi, zagrożonych postępowym paraliżem mózgu i wiem— że jeżeli znają swój los, ani na chwilę zapomnieć o nim nie mogą,—wiem, że bezpośrednio przed grożącym atakiem chód mają zawsze chwiejny, że drżą im nieporadnie ręce i język

się plącze,—słowem, że tak wyglądają i tacy są, jak mój Oswald“ — Bezwątpienia, tak jest. Ale czegóż to dowodzi? Mnie się zdaje, że tego jedynie, iż inna jest prawda w życiu, a inna w dramacie, który nie jest życiem, ale skondensowaniem życia, przedstawieniem go w pewnej skróconej i wzmocnionej formie... Zacconi wstrząsnął nas do głębi ohydą klinicznego okazu, ale o tem zbyt myśląc, zagubił dramat i nie dał nam odczuć całej jego przepastnej grozy.

KILKA UWAG O SZTUCE AKTORSKIEJ.

Wszyscy artyści skarżą się często, mniejsza o to na razie, czy słusznie, lub niesłusznie, na „niewdzięczny los“. Stanowczo jednak najniewdzięczniejszy jest los aktora. Wkłada on w sztukę swoją tyle samo pracy, życia i talentu, co każdy inny artysta, poeta lub malarz, a nie dość, że znajduje się w warunkach cięższych niż oni, gdy zechce rozwinąć całkowicie swą twórczą indywidualność, ale nadto nie ma tego zadowolenia, aby mógł pozostawić po sobie trwałe dzieła.

Bardzo często zdarza się spotykać ze zdaniem, że sztuka aktorska jest odtwórczą w przeciwstawieństwie do sztuk innych, twórczych. A to jest nieprawda. Pojęcie „sztuka odtwórcza“ jest sprzeczne samo w sobie, sztuką bowiem we właściwem słowa znaczeniu, nazywamy właśnie pewien rodzaj tworzenia. Trzeba

się zatem albo zgodzić na to, że aktorstwo sztuką wogóle nie jest, lecz tylko pewną rzemieślniczą zręcznością, wirtuozostwem, albo też umieć się w niem dopatrzyć momentów twórczych.

Bezwątpienia wielu jest pomiędzy aktorami zręcznych rzemieślników, tak samo zresztą, jak między poetami lub malarzami; krzywdę by jednak wyrządził sztuce aktorskiej ten, ktoby ją chciał tylko za rzemiosło uważać.

Każda sztuka posiada właściwy sobie materjał, z którego tworzy. Dla poety materjałem są słowa, dla malarzy linje i barwy, kształt dla rzeźbiarza i dla muzyka dźwięk. Aktor posługuje się ruchem, w najobszerniejszem tego słowa znaczeniu. Za pomocą ruchu tworzy on życie, według pewnej dyrektywy, jaką stanowi dla niego dzieło scenicznego pisarza. Jego rola jest tutaj zupełnie analogiczna do roli malarza, który przenosi jakiś widok na płótno. Malarz musi się trzymać tego, co widzi, a przecież, mimo to, nie jest odtwarzającym tylko rzemieślnikiem, gdyż po swojemu widzi i po swojemu przedstawia to, co widział. Tutaj właśnie na tem indywidualnem pojmowaniu i wyrażeniu twórczość się zasadza.

To samo jest z aktorem. Trzyma on się tekstu roli, którą ma odegrać, ale, o ile jest prawdziwym artystą, indywidualnie ją pojmuje i przedstawia. Prawda, że jest on tu więcej związany indywidualnością pisarza, niż malarz naturą, która się bez protestu pozwala zdradzać, nie mniej przeto ma dość jeszcze szerokie pole, na którem może rozwinąć swą indywidualność twórczą.

Dzieło pisarza nie jest życiem, lecz zawsze tylko symbolem życia, który trzeba dopiero uzmysłowić. Symbol wszelki daje się wielorako wykładać i uzmysłowiać; wszak wiemy wszyscy, że nie pacząc myśli pisarza, jednę i tę samą rolę można wielorako pojąć i oddać. Tutaj jest zatem miejsce dla samodzielnego tworzenia ze strony aktora.

Aktor zapomocą ruchu tworzy życie; przez niego staje się ciałem to, co było słowem. Te dwie rzeczy: środek, którym się posługuje (ruch) i cel, do którego dąży (tworzenie życia), sprawiają, że sztuka aktorska zajmuje całkiem osobne stanowisko wśród innych sztuk. Przedewszystkiem aktor musi być w swej sztuce obecny, dawać się w niej niejako całkowicie, gdyż nie może oderwać ruchu od siebie i skrystalizować

go w jakimś znaku, jak to naprzykład czyni poeta pisząc słowa swej poezji, miast je wypowiadać. Powtóre sztuka jego, właśnie dlatego, że jest żywa, nie pozostawia trwałych dzieł; owszem, jest przemijająca, zmienna i doraźna, jak samo życie.

Być może, kiedyś w przyszłości, gdy fonografy i kinematografy zostaną udoskonalone do ostatecznych granic, sztuka aktorska znajdzie w nich sposób utrwalenia swych dzieł, podobnie jak poezja i muzyka znalazły go w piśmie i nutach. Wszak Homer i Orfeusz byli niegdyś w tem samem położeniu, co dzisiaj aktor; jeden z nich musiał sam wygłaszać, drugi grać swoje utwory.

Tymczasem jednak obowiązek zachowania dzieł aktora od niepamięci, ciąży na krytyku. Krytyka też donioślejsze ma znaczenie wobec sztuki aktorskiej, niż każdej innej. Niesprawiedliwa ocena nie robi malarzowi zbyt wielkiej krzywdy, dzieła ich bowiem pozostają i mówią same za siebie. Natomiast jedynym dzisiaj trwałym śladem pracy aktora jest krytyka. Sprawozdawca teatralny tedy powinien się w dwójnasób mieć na baczności, aby aktorowi nie wyrządził krzywdy.

Z drugiej zaś strony krytyka teatralna, zadowalniająca się ogólnikową pochwałą, lub naganą gry aktora, pozbawiona jest wszelkiej racji bytu. Powinna ona o ile możności utrwalać to, co aktor stworzył, a więc notować jego artystyczny dorobek, odzwierciadlać jego indywidualność. Zbyteczna chyba dodawać, że mam tu na myśli aktorów, którzy są prawdziwymi twórczymi artystami, a nie „rzemieślników do odgrywania ról“, jakich nigdy i nigdzie nie braknie.

Kamiński jest stanowczo jednym z tych aktorów u nas, którzy, wprowadzając do swych ról indywidualny i twórczy pierwiastek, zasługują ze wszech miar na miano prawdziwych artystów. Nie brak mu uznania. Atoli nie wiem, czy ten barbarzyński i niedorzeczny objaw uznania, jakim bezwarunkowo jest oklaskiwanie, którem się darzy zarówno aktora, jak cyrkowego błazna, przyczynia się w czemkolwiek do podniesienia, lub ustalenia sławy aktora, jako artysty. Nawiasem powiedziawszy, czas to już najwyższy, aby z poważnych teatrów owo klaskanie i wywoływanie aktorów usunąć do bud cyrkowych i tingltanglów, gdzie jest jedynie odpowiednie. Należałoby za to wziąć się nareszcie do poważniejszego traktowania sztuki aktorskiej i przyzwy-

czajania do tego publiczności. Toby bez wątpienia podniosło poziom artystyczny naszych teatrów i usunęło z nich mnóstwo próżnych i małostkowych ambicyjek.

Talenty aktorskie, bez względu na to, w jakim rodzaju ról celują, możnaby podzielić na dwie grupy: syntetyczne i analityczne. Aktorzy o talencie syntetycznym odznaczają się przedewszystkiem oryginalnem pojęciem i pogłębieniem ról; umieją oni niejako uzupełnić i dopełnić postać, nakreśloną przez pisarza, znaleść w niej jakgdyby motyw do powiedzenia wielu rzeczy od siebie. Rola stara i ograna w rękach takiego aktora staje się nową i odkrywa strony, jakich może sam autor się w niej nie domyślał. Typem tego rodzaju jest naprzykład Modrzejewska, a poniekąd, choć nie zawsze, Siemaszkowa.

Talenty syntetyczne wśród aktorów są wyższe, wszechstronniejsze i twórcze, ale i rzadsze od analitycznych, któreby można również nazwać zewnętrznemi. Twórczość aktora, obdarzonego talentem analitycznym, zasadza się na stworzeniu doskonałego zewnętrznego wyrazu dla myśli autora, bez dopełniania jej samej w czemkolwiek. Nie wkraczają oni, jak syntetycy, w dziedzinę właściwej pracy pisarza, lecz zadowalnia-

ją się stworzeniem życia z tego, co było tylko słowem. W tym zakresie dochodzą nieraz do niesłychanego mistrzowstwa.

Takim pierwszorzędnym talentem analitycznym jest właśnie Kamiński. Może on nawet służyć za typ tego rodzaju. Nie odkrywa głębin, nie wprowadza do ról nowej myśli, ale rozumie autora i stwarza życie — „voilà tout"! Nie widziałem aktora, któryby mu mógł pod tym względem dorównać. Kamiński, wchodząc na scenę, nie udaje człowieka, który się gniewa, cierpi lub cieszy, lecz jest człowiekiem, rozgniewanym cierpiącym lub wesołym. Najmniejsza rola w jego interpretacji jest żywa.

Dzieje się to dzięki spełnieniu z jego strony trzech kardynalnych warunków sztuki aktorskiej, jakimi są: zrozumienie myśli autora, znajomość życia i umiejętność stworzenia go za pomocą ruchu.

Dwa pierwsze warunki nie stanowią jeszcze dobrego aktora. Posiadać je musi i posiada każdy znawca sztuki dramatycznej. Dlatego też najważniejszym jest warunek trzeci: zawładnięcie środkami artystycznemi i umiejętność ich stosowania, — chociaż musi mieć oba poprzednie za podstawę.

Wspomniałem już, że właściwym artystycznym środkiem aktora, jest ruch—i to we wszystkich objawach, a więc zarówno giest, jak mimika i modulacja głosu. Otóż Kamiński, nietylko że rozporządza ogromną ilością tych środków, ale, co ważniejsza, umie znakomicie ocenić znaczenie i wartość każdego z nich, a przeto zawsze odpowiednio je stosuje.

Pierwszą a bardzo wielką zaletą jego gry, jest nader konsekwentnie stosowana zasada: niema ruchów obojętnych. O tej kardynalnej prawdzie często aktorowie zapominają. W czynnem życiu, które jest także pierwowzorem malarstwa, każdy ruch, nawet najdrobniejszy, ma znaczenie. Dla bystrego obserwatora ruchów przypadkowych niema, gdyż każdy z nich jest celowy albo mimowolny a wtedy jest wyrazem uczucia, nastroju, usposobienia lub nawet temperamentu. Kamiński w grze swej szczególną uwagę zwraca na ten drugi rodzaj ruchów.

Ruchy celowe z natury mniej są skomplikowane i wartość ich psychologiczna na scenie nie zmienia się. Przykład to najlepiej wyjaśni. Jeśli w codziennem życiu wypowiadam słowo (a to jest także ruchem!) w celu oznajmienia komuś, co myślę, albo wyciągam rękę w celu uję-

cia jakiegoś przedmiotu, to aktor, czyniąc to samo na scenie, ma ten sam cel. Wykonywanie zatem tych ruchów w najprostszej formie nie stanowi dla aktora trudności, powtarza bowiem na scenie tylko to, co czyni w codziennem życiu. Inna atoli jest rzecz z ruchami mimowolnemi. Ich wartość psychologiczna zmienia się na scenie w zupełności. Ten sam bowiem ruch mimowolny, który ja w życiu wykonywam nieświadomie, pod wpływem jakiegoś uczucia lub z przyczyny mego temperamentu, musi aktor wykonać świadomie, dla udania uczucia lub zaznaczenia temperamentu, którego w istocie, jako człowiek, nie posiada. W tem leży cała olbrzymia trudność doskonałej gry.

Ruchy mimowolne odznaczają się niesłychaną rozmaitością i wielkiem skomplikowaniem. Aby je, jako środek artystyczny, opanować w zupełności, trzeba albo być głębokim psychologiem-obserwatorem, lub też posiadać jakąś czarodziejską intuicję. Nie umiem powiedzieć, którą z tych zdolności należy przypisać Kamińskiemu, ale to pewna, że każda jego rola dowodzi u niego mistrzowstwa w tym kierunku. Nie ułatwia on sobie nigdy zadania w nieartystyczny sposób, często na scenach praktykowany, a polegający na

używaniu ruchów konwencjonalnych. Ruch konwencjonalny jest wynikiem cichej umowy między aktorem a publicznością. Publiczność i aktor nie chcą się bawić w psychologję ani zadawać sobie trudu, jeden w wynajdywaniu, druga w rozumieniu ruchów. Wynikiem tego jest, że aktor zadowala się wykonywaniem pewnej ograniczonej ilości określonych ruchów, które w drastyczny sposób mają oznaczać obecność jakiegoś uczucia w jego duszy, choć może w życiu nie są nigdy objawem takiego uczucia. Do takich konwencjonalnych ruchów należą naprzykład banalne chwytania się za serce i wiele innych, znanych z prowincjonalnych bud i — pierwszorzędnych teatrów. Konwencjonalizm nawet w najdyskretniejszej formie swojej jest zabójstwem dla aktora, gdyż z artysty stwarzającego życie przemienia go w bezmyślne prawie narzędzie do wypowiadania myśli pisarza według stałej recepty; u inteligentnego widza zaś wywołuje niesmak, gdyż nie daje mu prawdy psychologicznej, która jest kardynalną podstawą wszelakiej sztuki.

A wpaść w konwencjonalizm łatwiej jest aktorowi, niżby to kto mógł przypuszczać. „Nomina sunt odiosa“, ale mamy w Polsce bardzo tęgich aktorów i zdolne aktorki, którzy nie są

w zupełności od niego wolni. Kamiński może się pod tym względem nazwać szczęśliwym. Niesłychanie głęboka i szczegółowa obserwacja życia zdołała go od konwencjonalizmu uchronić. Nie wpada on weń nawet tam, gdzie się to najłatwiej może zdarzyć, mianowicie w odgrywaniu scen wybuchu gniewu, przestrachu, rozpaczy, śmierci, słowem potężnego afektu. Wybuchy takie rzadko się w życiu widzi, a gdy się je przeżywa, jest się pozbawionym wobec wzburzenia możności notowania własnych ruchów w pamięci, nic łatwiejszego tedy, jak użyć tu na scenie konwencjonalizmu. Na dowód, jak się Kamiński z zadania takiego umie wywiązać, dość przypomnieć go sobie w roli doktora Leliwy (Kisielewski, Sonata), Łąckiego (Przybyszewski, „Złote Runo“), Podosockiego (Konczyński, „Otchłań“) lub Mousona (Brieux, „Czerwona toga“).

Największe mistrzowstwo wykazuje jednak Kamiński w wykonywaniu ruchów celowych, przez mimowolne ich zmodyfikowanie. Jest to rzecz w sztuce aktorskiej nader ważna. Jeden i ten sam ruch celowy różnie się może przedstawiać, zależnie od tego, jakie mu uczucia towarzyszą i jaki jest temperament tego, co go wykonywa. Kamiński nietylko, że nigdy o tem

nie zapomina, ale, co ważniejsza, umie trzymać równowagę między dominującym ruchem celowym, a modyfikującemi go mimowolnemi. Gdy naprzykład w dramacie Przybyszewskiego Łącki rzuca się, by uchwycić Rembowskiego za gardło, to Kamiński umie w ruch ten celowy a główny, wprowadzić mnóstwo subtelnych ruchów mimowolnych, które w niczem pierwszego nie zaciemniają ani pod względem zasadniczej wartości nie zmieniają, a jednak mówią z największą dokładnością o duszy Łąckiego i o tem, co się w niej dzieje. Tego Przybyszewski nie napisał: to Kamiński stworzył. Przykładów takich możnaby przytoczyć więcej.

Dalej posiada Kamiński nadzwyczajną artystyczną miarę. Nigdy nie spostrzegłem u niego przesady, krom w niektórych rolach komicznych, gdzie ją łatwo można usprawiedliwić. Człowiek cywilizowany nie poddaje się nigdy uczuciu do tego stopnia, żeby się ono mogło całkowicie objawić w towarzyszących mu ruchach mimowolnych; owszem stara się je zawsze opanować i okiełznać, jeśli nie przez świadomą wolę, to przez nabytą kulturę, dziś potężniejszą w nas nieraz, niż wola. Kamiński umie zastosować swą grę do tej psychologicznej prawdy. W każdym

ruchu jego znać te dwa czynniki: uczucie, które ruch wywołało i wolę czy kulturę, która go powstrzymuje. Dzięki temu nie wpada w przesadę, a nadaje ruchom swoim głębokie znaczenie. Widać u niego, że są one drobnym objawem silnego uczucia, Jest to tem cenniejsze, że aktorzy wogólności nie dość zwracają uwagi na utrzymanie właściwej proporcji między ruchem, a uczuciem i zapominają o tem, że uczucie, które jest tak silne, iż mimo wszystko w zupełności się objawia na zewnątrz, musi bezpośrednio wieść do czynu. Jeśli po wybuchu nie następuje zaraz czyn, ruch, w którym się wybuch objawia, powinien być już w zaczątku okiełznany i jak gdyby tylko przemocą się objawiający. Tylko wtedy widz jest zdolny ocenić właściwą miarę uczucia. Wybuchy bezwzględne, do czynu wiodące, umie Kamiński również oddać w całej ich brutalności, — za dowód niech posłuży scena z „Otchłani" Konczyńskiego, w której jako Podosocki rzuca się na Hanusza.

Zasada, której się Kamiński trzyma, że niema w życiu ani na scenie ruchów obojętnych, lecz wszystkie, nawet najdrobniejsze, mają znaczenie, ta zasada przyczynia się niemało do tego, że stworzone przezeń postaci są zawsze jedno-

lite. Ocenia znaczenie każdego ruchu znakomicie, a zważa na wszystkie; umie je zatem dostroić do zasadniczego charakteru roli. Najdrobniejszy ruch, skrzywienie palca lub wzniesienie brwi — nie jest u niego przypadkowe, lecz wszystko zda się z absolutną koniecznością wynikać z charakteru postaci i wszystko zlewa się w doskonale dostrojoną całość, do czego przyczynia się jeszcze znakomite zawsze i umiejętne ucharakteryzowanie się.

To zważanie atoli na szczegóły ma także i słabą stronę, gdyż powoduje pewną czasem groteskowość jego gry, rażącą zwłaszcza nie mile w postaciach, nakreślonych przez pisarza szerokiemi rysami, jak naprzykład Mefistofeles w „Fauście". Z drugiej jednak strony pozwala artyście na stworzenie z drobnych na pozór ról skończonych arcydzieł. Takiemi arcydziełami Kamińskiego są: „Wielki inkwizytor" w Don Karlosie i „Stańczyk" w Weselu, Wyspiańskiego.

Kamiński przedstawia się wogólności, jako pierwszorzędny aktor o talencie wybitnie analitycznym. Znacznie słabiej występuje u niego zdolność syntetyczna. Objawia się to szczególnie tam, gdzie — jak w Mefistofelesie z „Fausta" — należałoby objąć horyzonty ogólniejsze i stać się

niejako wcieleniem idei. Tutaj niema pola dla Kamińskiego. Mefistofeles jego, rozsypany w mnóstwie świetnych zewnętrznych szczegółów, nie jest ową przedwieczną „siłą, co złego pragnie, a dobro płodzi“, jaką Goethe pragnął w nim wcielić. Również gość jego w „Gościach“ Przybyszewskiego zanadto jest zewnętrzny, zanadto... człowieczy. Kamiński nie umie chodzić na koturnach; to jest jego zaleta i wada.

Zaznaczyć jeszcze muszę, że mojem zdaniem, role poważne są znacznie dla niego odpowiedniejsze, niż komiczne, które mu najpierw sławę zrobiły. W rolach komicznych, mimo zdumiewające majsterstwo—a może właśnie przez nie?—wpada Kamiński nieco w manjerę; zresztą zakres to dla niego stanowczo za ciasny, podczas gdy subtelne role psychologiczne i charakterystyczne otwierają przed nim niewyczerpane pole popisu i płodnej, twórczej pracy. Nie widziałem go nigdy w dramatach Ibsena, ale zdaje mi się, że tam znalazłoby się wiele ról dla niego.

Postawiwszy sobie tutaj za cel skreślenie w kilku zasadniczych charakterystycznych rysach osobistości Kamińskiego, jako aktora, nie mogę się wdawać w szczegółowy rozbiór postaci, które stworzył, choć dostarczyłoby to bez wątpienia

mnóstwa przykładów dla uzasadnienia lub objaśnienia tego, co o nim powiedziałem. Dla przeciwstawienia wspomnę teraz tylko o innym talencie aktorskim, również pierwszorzędnym, a zasadniczo od Kamińskiego różnym.

Wanda Siemaszkowa jest wybitną aktorką o talencie syntetycznym. Cała jej artystyczna osobistość jest tak różna od osobistości Kamińskiego, że byłbym w największym kłopocie, gdyby mi ich przyszło porównać ze sobą i powiedzieć któremu z nich oddaję pierwszeństwo. To pewna, że w swoim zakresie stoi Kamiński wyżej, niż Siemaszkowa w swoim, choć z drugiej strony trzeba przyznać, że jest bez porównania trudniej dojść do bezwzględnej doskonałości w grze syntetycznej niż analitycznej.

Przedewszystkiem gra syntetyczna jest grą intuicyjną, a doskonalenie jej stoi w najściślejszym związku z rozwojem wewnętrznej artystycznej istoty aktora. Jeśli zechcę oceniać grę Kamińskiego, jako krytyk, a nie rozkoszować się nią tylko w roli widza, zdaję sobie jasno sprawę z tego, że każdy ruch wykonuje on dlatego, gdyż wie, że go wykonać trzeba i tak chce, gdyż jest panem i pewnym siebie władcą wszystkich ruchów. Patrząc natomiast na grę Siemaszko-

wej, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że wiele jest rzeczy w tej grze nieświadomych. Nie buduje ona, jak Kamiński, z poszczególnych ruchów dopiero jednolitej postaci, lecz zdaje się je wykonywać jakby pod naciskiem idei, którą sobie z góry o swej postaci utworzyła. Dlatego też mam nieraz to uczucie, że Siemaszkowa, wychodząc na scenę, zmienia tylko swoje „ja" i żyje na niej poprostu tak, jak żyła we dnie w kole swych znajomych. Gra to jest wspaniała, lecz niezmiernie niebezpieczna, bo zależy tu wszystko od intuicji, temperamentu i chwilowego nastroju, rzeczy, jak wiadomo, nieobliczalnych i mogących unieść artystę tam, gdzieby iść nie chciał lub nie powinien.

Siemaszkowa, jak każdy aktor tego typu, stwarza sobie postać, którą ma na scenie przedstawić, biorąc słowa pisarza jedynie za motyw do tego. Stąd kreacje jej nie odpowiadają częstokroć zamiarowi pisarza (dla przykładu wspomnę tylko Pannę młodą w „Weselu" Wyspiańskiego), ale zato są zawsze jej własne, nie tylko w swem uzewnętrznieniu się, lecz nawet w psychologicznej treści. Widząc ją np. w roli młynarki z „Zaczarowanego koła" Rydla, ma się pewność, że ta postać nie byłaby bez niej tem,

czem jest, gdyż ona nietylko nadała jej ciało, lecz tchnęła w nią także duszę, przez tekst roli do tego popchnięta, ale nie zmuszona!

Zasadniczą i typową różnicę między grą Kamińskiego a Siemaszkową możnaby w ten sposób skreślić: Kamiński w każdej roli, którą obejmie, umie się doszukać właściwej duszy i stwarza dla niej na scenie najdoskonalsze zewnętrzne życie, a Siemaszkowa, stwarza duszę i na scenie żyje podług niej prawie nieświadomie. Stąd sztuka jej posiada wyższy stopień bezpośredniości; ruchy mimowolne zachowują w niej na scenie bardzo często tę samą wartość psychologiczną, jaką mają w życiu, to znaczy, nie stają się świadomemi ruchami, za których pomocą aktor chce dać widzowi suggestję pewnych stanów psychicznych, lecz są wyrazem uczuć i wrażeń, które aktorka sama sobie suggierowała.

Jest to tak charakterystyczna cecha artystycznej osobistości Siemaszkowej, że można ją uważać za podstawę wszystkich zalet a zarazem i niedostatków gry tej aktorki. Obdarzona ogromną intuicją i wrażliwością, Siemiaszkowa, stworzywszy sobie jakąś postać, rozwija ją tylko na scenie w szczegółach, a nie buduje jej dopiero ze szczegółów, jak to czyni Kamiński. Stąd

kreacje jej są jednością tak doskonałą, że narzucają się wprost widzowi w tej formie, nie wymagając z jego strony pracy, aby je objął. Następnie szczegóły są u niej w wyższym stopniu podporządkowane ogólnej myśli, niż u Kamińskiego. U tego aktora można każdy szczegół osobno brać pod uwagę, każdy bowiem ma dla siebie znaczenie; szczegóły w grze Siemaszkowej są bardzo wybitnie tylko częściami składowemi całej postaci i tylko, jako takie, mają wartość, a oddzielnie wzięte, stają się często niezrozumiałemi. Ponadto Siemaszkowa, mówiąc po malarsku, stwarza perspektywę, usuwając niektóre rzeczy w głąb, aby inne tem więcej na pierwszy plan wysunąć, czego się nie spotyka u Kamińskiego, który daje zawsze obraz na płaszczyźnie, gdzie drobiazgi występują z równą jasnością, jak i zasadnicze kontury. Dlatego też Kamiński przypomina mi często genjalnych japońskich malarzy lub niektórych współczesnych akwaforcistów, których dzieło można z bliska przez lupę oglądać. Wobec sztuki Siemaszkowej trzeba koniecznie obrać punkt widzenia, leżący we właściwem oddaleniu.

Wynikiem bezpośredniej jej gry jest ogromna zdolność oddawania z całą potęgą wybuchów silnego uczucia, jak np. rozpaczy, szału, przera-

żenia. Kamiński maluje niesłychanie dokładnie powierzchnię tych rzeczy, każąc się zdolnemu widzowi domyśleć, co pod nią tkwi; Siemaszkowa przez intuicję daje niejako samo uczucie, poddając mu się sama w chwili, gdy je przedstawia. Nie może to ujść uwadze bacznego widza. Przypomnę bodaj scenę w lesie z Jaśkiem i scenę obłąkania z „Zaczarowanego koła", wiele epizodów z ról Julki i Willi w dramatach Kisielewskiego i rolę jej w „Czerwonej todze".

Powiedziałem jednak, że ten rodzaj gry bywa czasem niebezpieczny. Siemaszkowa stwierdza to zdanie. Poddając się roli, nie panuje nad nią i dlatego zdarza jej się czasem popaść w przesadę, co naprzykład u Kamińskiego jest wprost niemożliwe, okrom w rolach komicznych, gdzie z umysłu „szarżuje". Następnie — także wynik jej sposobu gry — „puszcza" niektóre epizody w swych rolach, nie przywiązując do nich widocznie wagi, albo „nie czując" ich. Wreszcie, zdarzają się u niej ruchy konwencjonalne, sowicie wprawdzie okupione mnóstwem innych, jej własnych, a wspaniałych, nie mniej przeto widoczne dla tych, którzy, wielbiąc szczerze jej prawdziwy i wielki talent, chcieliby widzieć w niej tylko doskonałość.

Nie chcąc tych uwag rozwlekać, muszę i tutaj pominąć cały „materjał dowodowy i przykładowy“, jakiego by dostarczył szczegółowy rozbiór postaci, przez Siemaszkową na scenie stworzonych.

LISTY O SZTUCE.

I.

Rzym, dnia... stycznia 1907.

Mój kochany, — nie bardzo prosty miałem powrót do Rzymu; zaspy śnieżne wstrzymały pociąg w Karpatach a potem i na Węgrzech, tak że do Rjeki przyjechałem o całe dwadzieścia cztery godziny później. Statek tymczasem naturalnie odszedł do Ankony i ja musiałem trzy dni czekać na następny... List Twój natomiast obrał sobie przezornie drogę lądową, szedł przez Wiedeń i Pontebbę i pierwej też przybył na miejsce, niż ja. Zastałem go już w domu—na stole, wśród całej paczki korespondencji, która się nazbierała przez te trzy tygodnie mojej nieobecności.—Wielką mi to przyjemność sprawiło,—było mi tak, jakby mnie tutaj już ktoś znajomy oczekiwał, aby w złotawym zmierzchu ciepłego, prawie wiosennego dnia, wieść dalej rozmowę, przer-

waną przed chwilą — w innym kraju, w innym klimacie, kiedy śnieg ogromnemi białemi tumanami kłębił się za oknem...

I rzeczywiście, list Twój czytając, miałem to wrażenie, że rozmawiamy dalej.

Napadasz na mnie, podobnie jak na parę godzin przed moim wyjazdem, kiedym leżał na sofie w Twoim pokoju, paląc papierosa (radzę Ci kupić dla swych gości pudełko dobrych cygar,—inaczej przestanę Cię odwiedzać, mimo, że miewasz pyszną czarną kawę!),—jeno że wówczas nie miałem już czasu opowiedzieć Ci dokładnie, co myślę, a teraz—mam czas i ochotę, a więc Ci napiszę.

Przedewszystkiem źle mnie zrozumiałeś. Nie twierdziłem bynajmniej, jakoby ten lub ów aktor w danej roli, w danym momencie nie mógł być artystą, twórcą nawet, jeśli chcesz. Owszem, godzę się na to chętnie, zwłaszcza co do pani X., o której mówiliśmy właśnie, a którą sam, jak wiesz, cenię niezmiernie wysoko. Ja utrzymywałem jeno, że aktorstwo nie jest sztuką, lecz kunsztem tylko, — i utrzymuję to i nadal, wbrew temu wszystkiemu, co sam dawniej mówiłem i pisałem nawet, przyznając „sztuce scenicznej“ równorzędne miejsce wśród innych

twórczych sztuk.— Cóż robić! — sądy ludzkie się zmieniają, zwłaszcza gdy się odrzuci szczodrobliwą lokowaniem na Parnasie rycerskość wobec kolegów i... koleżanek w „duchu bożym“, a natomiast głębiej się trochę nad rzeczą zastanowi!

Już widzę, jak się uśmiechasz tryumfalnie; zdaje Ci się, że mnie chwyciłeś na sprzeczności: powiedziałem, że aktor może być artystą, a aktorstwo sztuką nie jest. Nie tryumfuj przedwcześnie, — to sprzeczność tylko pozorna. Malarstwo jest sztuką, ale z tego nie wynika, aby każdy malarz był artystą. Owszem, wielu jest takich, którzy w dziełach swoich warunków sztuki nie spełniają i pozostają tylko rzemieślnikami, choć czasem bardzo nawet zręcznymi. I naodwrót. Historja jest nauką a nie sztuką, lecz mimo to historyk może wznieść się w swem dziele na wyżyny wielkiego twórczego artysty,— fizyka nie jest filozofją, a przecież fizyk może być w swoich ścisłych dociekaniach głębokim filozofem. Tylko że historyk i fizyk w tym wypadku w inną sięgają dziedzinę, różną w istocie od ich zawodu. Zdaje mi się, że i z wielkimi aktorami dzieje się coś podobnego, — że jeśli są twórcami, to już przez coś, co poza zakres aktorskiego kunsztu sięga... Gdy się kiedyś znów zo-

baczymy, i ja położę się znowu na sofie w Twoim pokoju (pamiętaj o cygarach!), wtedy może wytłumaczę Ci jaśniej i szczegółowiej, co myślę; na razie boję się, żeby mnie to zadaleko zawiodło i list by urósł w nieskończoność, a Ty wiesz, że ja jestem za pozwoleniem literat i nie lubię rozpisywać się długo, gdy nie wiem z góry, że po tyle a tyle kopiejek, halerzy lub fenigów od wiersza dostanę.

Tylko jedno jeszcze. Rozstrzygnięcie, czy aktorstwo jest sztuką, czy nie, nie jest rzeczą tak błahą i małoznaczną, jak Ci się wydaje. To nie jest sprawa li tylko gołosłownego nazwania, które może mieć co najwyżej wartość akademicką. To pociąga za sobą ważne praktyczne konsekwencje. Jeśliby się bowiem pokazało, że aktorstwo jest sztuką samoistną, to znaczy posiada pierwiastki samodzielne i twórcze i dramatem posługuje się jedynie jako materjałem surowym, wtedy z zupełnie innego stanowiska wypadłoby je oceniać, inne stawiać mu zadania, aniżeli w tym wypadku, gdyby prawdą było raczej to, co ja dziś utrzymuję, mianowicie, że jest tylko kunsztem, mającym dzieło sztuki — dramat — niejako ucieleśniać i temu dramatowi najzupełniej oddanym. W takim razie istota dra-

matu, jego intencje i cele artystyczne określać będą z góry, czem ma być aktorstwo i jak środków swych winno używać, pozostawiając mu jeszcze wydoskonalenie tych środków i zupełne ich owładnięcie. Słowem — jest to także sprawa reguł, mających dla sceny doniosłe znaczenie praktyczne.

A to, że reguły są tylko dla „szarej“ — a choćby nawet i „kolorowej“ masy i zawsze znaleść się może indywidualność potężna, która po nad nie wychodzi,—to nie uszczupla bynajmniej ich wartości. Historykowi—że znowu użyję tego dalekiego zresztą porównania,—który dzięki swemu gienjuszowi wzniesie się do wyżyn artysty lub filozofa, nie przeszkodzą w tem bynajmniej ścisłe zasady badania źródeł dziejowych ani krytyczna metoda, tak nieodzowna dla postępu nauki. Ale jakżeby historja wyglądała, gdybyśmy ją za poezję lub filozofję chcieli uważać, znosząc obowiązujące badacza reguły!

Dosyć na dzisiaj! — Przeglądam napisany list i widzę, że to i owo należałoby szerzej rozwinąć i ująć ściślej i uzasadnić... Może to zrobię kiedyindziej, jeśli nie zadowolisz się tem, co powiedziałem i będziesz miał ochotę dalej ze mną gawędzić.—Na razie — vale! Późno już jest.

II.

Nie! mój drogi, takich pytań się w liście nie zadaje! Jeśli tak dalej pójdzie, to będę Ci musiał rozprawy w pocie czoła płodzone miast listów posyłać. Ale—niech będzie. Tu l'as voulu—nie moja więc wina, jeśli się znudzisz.

Pytasz mnie, nie „z pijanym—wprawdzie—hałasem" (jak nieboszczyk Odyniec Puszkina tłumaczył), ale za to z ukrytą i wielce tedy naganną złośliwością, czy ja wiem tak dobrze i niewątpliwie, co to jest sztuka, że ją krótko z samodzielną twórczością identyfikuję, podczas gdy jej cech charakterystycznych może zgoła gdzieindziej należy szukać,—a następnie, choćby i tak było, jak mówię, to na jakich podstawach odmawiam aktorstwu pierwiastków twórczych i samodzielnych, które mu zresztą przyznał cały szereg najpoważniejszych pisarzy.

Questo è una altra cosa—jak powiada mój portiere, — owszem, pierwiastki twórcze mogą być, ale ja przeczę stanowczo, aby leżały w zakresie kunsztu aktorskiego, jako takiego... Na tem polega właśnie złudzenie, któremu sam przez długi czas ulegałem.

Ale zacznijmy od początku.

Sztuka?—powiadasz... Zapewne, to nie jest rzecz tak łatwa do określenia. A wiesz dlaczego? Oto przedewszystkiem dlatego, że nie zawsze dobrze wiemy, które z wytworów ducha i rąk ludzkich mamy za dzieła sztuki uważać. Trochę to wygląda na błędne koło, ale cóż robić! tak jest w istocie. Ongi łatwo sobie było dedukcją poradzić: stawiało się mniej lub więcej dowolną a już zawsze wielce osobistą definicję sztuki i za dzieła sztuki uważało się to wszystko, co się dało pod to określenie podporządkować. Na tej podstawie dopiero opracowywało się obszerną i nawet szczegółową teorję. W ten sposób wszystko było w najzupełniejszym porządku, wszystko się cudnie godziło i składało. Nie będę Ci mnożył przykładów, jest ich legjon, od greckich czasów aż po nasze dni, — dość będzie gdy wspomnę Przybyszewskiego i jego teorję sztuki nagiej duszy, teorję bezsprzecz-

nie głęboką i wielką, chociaż jednostronną i nader chaotycznie w pismach autora wyłożoną. Przybyszewski—zgodnie ze swoim charakterem osobistym, który go skłania ku rzeczom tajemniczym, niewypowiedzianym a potężnym i pierwotnym, ku wiecznej walce uczuć i instynktów z jasno myślącym rozumem—nazwał sztuką to wszystko, co owe nieznane, grozą przejmujące głębie ludzkiej duszy odkrywa i wypowiada, co wprowadza do tych kuźnic zakrytych, dusznych od żaru pierwotnych namiętności,-kędy człowiek wykuwa własny los po za wiedzą swego rozumu. Cała jego teorja zmierza do umocowania i jedynego uzasadnienia takiej właśnie sztuki jednolitej, wybuchowej, z odrzuceniem pod wzgardliwem mianem „mózgowej literatury“ wszystkiego, co tych pierwiastków nie posiada.

Nie będę Ci tutaj bardziej szczegółowo teorji Przybyszewskiego przypominał, — znasz zresztą moje „Prolegomena“ i wiesz, co o niej sądzę. Podnosiłem tam z niej wprawdzie przeważnie te rzeczy, które mi się słusznemi i głębokiemi wydały i mógłbym dzisiaj uzupełnić ten rozbiór czy przedstawienie wykazaniem stron słabych, ale nie oto mi idzie na razie. Chcę jej tylko przeciwstawić dla przykładu teorję inną; wprost prze-

ciwną, której wyznawcą a poniekąd i twórcą jest nasz wspólny znajomy, wieloletni krytyk teatralny gazet lwowskich, Stanisław Womela, duchowy ojciec Pałuby i pałubistów. Dla niego ta wzgardzona przez Przybyszewskiego „sztuka mózgu“ jest właśnie sztuką par excellance, ponieważ twórczość artystyczną uważa przedewszystkiem za czynność poznawczą, za myślenie κατ'ἐξωχην, polegające na jasnem wyobrażeniu sobie wszelkich możliwości w danem zdarzeniu. Kiedyś przy sposobności opiszę Ci dokładniej ciekawe rozmowy, jakie z nim tutaj, w Rzymie, wiodłem w sprawie sztuki; na razie na ten tylko moment poznawczy w jego teorji zwracam Ci uwagę, gdyż jest mi właśnie do przeciwstawienia potrzebny. Womela wprawdzie zgoła inną drogą doszedł do swego określenia sztuki,—nie jest ono u niego (o ile mi się zdaje) jak u Przybyszewskiego a priori postawionym aksjomem, wynikiem artystycznego, własny sposób tworzenia uzasadniającego temperamentu, lecz raczej rezultatem sumiennego, choć zda się jednostronnego badania dzieł sztuki,—mimo to obie teorje, tak różne na pozór, na jeden cierpią niedostatek, mianowicie, że są za ciasne.

To nawet nie są teorje skrajne, — są tylko

za ciasne. Obie — każda na swój sposób — uwzględniają tylko jeden, bardzo ważny i doniosły, ale jeden tylko pierwiastek sztuki i dlatego muszą się znaleść w kłopocie, ilekroć zechcą stawiać prawa gieneralne i stosować je do wszystkiego, co bezsprzecznie za dzieło sztuki uchodzić musi a częstokroć po za zakreślone ramy wykracza, nie mieści się w danej formule. Przybyszewski radzi sobie po prostu bezwzględnem odrzuceniem tych opornych wobec swej teorji dzieł, — Womela po części robi podobnie, nie umiejąc jednak dać dostatecznego wyjaśnienia tego psychologicznego faktu, że te, przezeń od czci odsądzone dzieła, przecież przez innych — i nie najgorszych — wysoko są cenione, jako sztuki prawdziwej objawy,—a po części uzupełnia w razie potrzeby swą teorję całym szeregiem zastrzeżeń i dodatków... Takie ja przynajmniej odniosłem wrażenie z czytania jego recenzji i z rozmów częstych, tu, w Rzymie, prowadzonych, bo zresztą—jak wiesz—dotąd swej teorji sztuki w jednolitą całość nie ujął i nie ogłosił. Jeśli go źle albo niezupełnie zrozumiałem (co wobec fragmentaryczności ustnej wymiany zdań zawsze jest możliwe), to tem lepiej dla niego, gdyż zdaje mi się naprawdę, iż w oce-

nianiu sztuki dzięki owej sumiennej i ścisłej metodzie jest na najlepszej drodze i tylko obawia się, czy też nie chce ostatecznych wyciągnąć wniosków, do których przywieśćby go powinno rozważanie bodaj różnic między sposobem działania dzieł sztuki, a innych wytworów ludzkiego intellektu.

Błędne koło wytworzone w teorji sztuki przez to, że zawsze istnieje pewne petitio principii, czy to indunktywną, analityczną metodą badanie prowadzić zechcemy (w tym wypadku mamy do czynienia na wstępie z niejasno ograniczonym zakresem zjawisk), czy też dedukcją i syntezą będziemy się posługiwać (tutaj znów zaczynamy od mniej lub więcej dowolnie określonej treści),—otóż to błędne koło da się usunąć jedynie przez rozumne zjednoczenie obu tych zasadniczych metod. — Od poszczególnych, realnych zjawisk zacząć tu trzeba, od żywych dzieł, na których wiwisekcję przeprowadzić należy, nie zapominając jednak przy owej analizie ani na chwilę, że je właśnie jako dzieła sztuki badamy, to jest szukamy w nich tego przedewszystkiem, co je wyróżnia od wszystkich innych objawów duchowego życia człowieka. I wyników nie wolno też zawcześnie gieneralizować ani w

formie pewników uogólniać zbyt pospiesznie, dopóki się nie przekonamy, żeśmy uwzględnili wszystko i znaleźli zasadę czy też zasady, które nie tylko wystarczą do zbudowania zupełnej teorji i odzielenia tego, co jest sztuką naprawdę, od tego, co za nią uchodzi, lecz nadto potrafią nam dać psychologiczne wyjaśnienie, dlaczego pewne rzeczy, za sztukę uchodzą, nie będąc nią w istocie.—Ten zwłaszcza psychologiczny, że go tak nazwę, probierz wartości teorji sztuki jest nader ważny i już sam mógłby tu rozstrzygać. Błędy sądów ludzkich nie rodzą się z powietrza, lecz mają takie samo uzasadnienie, jak i wszelka prawda, — to, co prawdę określa, powinno zarazem pochodzenie błędów tłumaczyć. Już nieboszczyk Spinoza coś o tem powiedział. — A zważ, że ani teorja Przybyszewskiego, ani ta druga, o której wspomniałem dla przykładu, nie zdolne mi są zgoła wykazać, dlaczego ludzie pewnego poziomu umysłowego są skłonni proste naprzykład zdobnictwo w rzemiośle lub kunszt jakiś, bodaj nawet kunszt tenora albo linoskoczka uważać za sztukę?—A to jest objaw, z którym trzeba się liczyć.

A wreszcie zdaje mi się, że do badań objawów sztuki wypada zastosować jeszcze tę me-

todę, która naprzykład w bijologji oddała tak nieocenione usługi.—Sam jesteś przyrodnikiem, a więc domyślisz się łatwo, o czem chcę mówić. Ażeby poznać organizmy wyższe i najwyższe, bijolog zaczyna od badania najprostrzych ustrojów, śledzi życie u pierwszych jego zawiązków, wychodząc z tego słusznego przypuszczenia, że na wyższym stopniu rozwoju będą obowiązywać te same niewzruszone i twórcze prawa. I dopiero poznawszy je tam, gdzie w najprostrzych się przejawiają formach i łatwiejsze są przeto do uchwycenia, śledzi je w coraz większem i bogatszem skomplikowaniu u wyższych tworów, w ten sposób miarowo coraz lepiej ich moc i dzielność poznając...

Otóż streszczając to wszystko, com powiedział, stawiam takie postulaty dla teorji sztuki:

1.) Należy zbadać u samej kolebki z jakich psychologicznych motywów sztuka wyrosła w najprostszych i najpierwotniejszych swych objawach—i śledzić następnie rozrost i komplikację tych motywów wśród całego łańcucha ewolucji sztuki aż do dni dzisiejszych;

2.) Określić różnice pomiędzy sztuką a innemi dziedzinami umysłowego życia człowieka, i to:

a) rozważając motywy psychologiczne, które ją rodzą,

b) sposób działania jej na ludzi, i wreszcie

c) stosunek jej, do życia i przyrody.

Opierając się dopiero na materjale, tą drogą zdobytym, można będzie stworzyć prawdziwą, wszelkich sprzeczności, wszelkich łatań pozbawioną teorję sztuki. Jej zadaniem będzie, to co sztuką jest i co nią nie jest — pokazać, i wszystkie błędy i fałszywe apercepcje w sądach o sztuce przyczynowo wyjaśnić.

Czy ja ją mam gotową, taką teorję? Nie. Zdaje mi się nawet czasem, że jeszcze daleko od niej jestem, choć to i owo przebłyska mi już jasno... Ale wiem przyjnajmniej, na jakiej drodze jej szukać i wiem, że znaleziona być może i musi. A to już jest wiele.

III.

Gdybym chciał zrobić to, czego żądasz odemnie, musiałbym złamać swoje dramatopisarskie pióro (a byłaby szkoda, bo piszę od pewnego czasu pięknem samotryszczącem fountainpen, za które zapłaciłem gotówką siedmnaście franków krwawo zapracowanego grosza!), i parę lat przynajmniej poświęcić teoretycznym badaniom. A do tego nie mam ochoty. Zawsze ważniejsze mi jest dawanie ciała temu, co we mnie żyje, niż określanie praw, na jakich się to dzieje. Spróbuję jednakże, kiedy chcesz, pokazać Ci wytyczne punkty mego myślenia i wytłumaczyć, o co mi chodzi. Nie będzie to jeszcze teorja sztuki, taka, jaka być by powinna, ale może jej plan, może zarys najogólniejszy, szkielet, któryby tylko ciałem faktów i przykładów wypełnić należało... Tak zresztą jestem

pewien, iż na dobrej drodze jestem, że nie waham Ci się jej pokazać, choć idąc przez nią wraz ze mną będziesz musiał zapewne niejeden rów przesadzić, przez który mostu jeszcze nie zbudowałem, albo jakimś manowcem minąć na przełaj liczne i uciążliwe zakosy.

Bo droga istotnie jest długa. Trzeba ją rozpocząć gdzieś w głębi dzikiego lądu afrykańskiego, albo—w wieki się cofając—w zamierzchłej onej epoce, kiedy mieszkaniec jaskiniowy kawałkiem krzemienia rysował na płaskiej kości ubitego zwierza kontury psa lub jelenia,—kiedy przy ognisku składał pierwsze opowieści o przebytych łowach lub zwycięskim boju, albo też próbował o zachodzie słońca wiązać w pierwszy, dziwny hymn krzyki wyrażające ból, czy radość, czy też zdziwienie i strach... Przypuszczam, że ta pierwsza poezja i ta pierwsza muzyka, jeśli je tak nazwać można, nie potrzebując dla swego rozwoju zyskania uprzedniego technicznej sprawności, jak rzeźba naprzykład, wyprzedziły pojawienie się tejże, a my tylko dlatego u kolebki sztuki przedewszystkiem dzieła plastyczne widzimy, że one, jako trwałe, bodaj w szczątkach zachowały się do naszych czasów, podczas gdy z pierwotnej poezji i muzyki nic nie pozosta-

ło... Przykłady ich chyba jeszcze u bardzo dzikich ludów znaleśćby można, których zresztą coraz mniej na kuli ziemskiej...

Mógłbyś mi zarzucić, że i to jeszcze nie jest początek sztuki, że sięgnąćby trzeba jeszcze wstecz do najpierwszych, gieometrycznych ozdób i form przedmiotów codziennego użytku, do pierwszych strojów weselnych czy też wojennych... Myślę, że i to należy wziąć pod rozwagę, jeno że objawy to tak pierwotne, iż usuwają się prawie z pod klasyfikacji, — lepiej więc rozpocząć tam, gdzie ta klasyfikacja jest już niewątpliwa, a następnie dopiero i tamto uwzględnić.—W zachowaniu takiego porządku byłaby właśnie metoda bijologji, o której w poprzednim liście wspominałem...

Ta pierwsza klasyfikacja wyłania się — niejako samorzutnie — z uwzględnienia czynnika praktyczności. Te wszystkie rzeczy, które już tu ośmielam się nazwać pierwszemi wytworami sztuki, mają tę wspólną cechę, że nie posiadają praktycznej wartości, jak naprzykład broń, narzędzia, odzież—z jednej, z drugiej strony wyrazy i znaki do porozumienia się służące. — Są same dla siebie. Chodzi więc o to, co się w nich wyraża, jakie je stworzyły psychologiczne motywy.

Nasuwa się myśl o przyjemności, jako celu tego „artystycznego tworzenia“. Ale to zgoła niczego nie wyjaśnia. Przedewszystkiem o jaką przyjemność chodzi? o którą? Czy o tę, której doznawał sam twórca, czy też o tę, którą chciał innym przez dzieło swoje sprawić? —Oczywista, że tej drugiej nie można brać w rachubę; jest ona dopiero rezultatem końcowym i nie mogła przeto być przyczyną powstania sztuki. Co zaś do przyjemności czy zadowolenia twórcy samego, to właśnie określić dopiero potrzeba, dlaczego mu to rysowanie lub składanie opowieści przyjemność sprawiało?, jakie wewnętrzne w nim zadawalniało popędy? Gdybyś mi nawet powiedział, że to zajęcie było dla pierwotnego człowieka poprostu rozrywką, zabawą, to jeszcze niczego mi to nie wyjaśnia—i wciąż mam to samo prawo zapytać: dlaczego?

Spróbujmy sobie odtworzyć psychologię takiego półnagiego jegomościa, który zjadłszy udziec jelenia na śniadanie, zabierał się następnie do wyrzeźbienia na kawałku wygładzonego rogu portretu nieboszczyka... Mówi się tu zazwyczaj na wstępie o zmyśle naśladowczym u człowieka. Zapewne. Ciekawe tylko, dlaczego się tu zmysł w ten sposób objawiał, w obrazo-

waniu? Czysty zmysł naśladowczy, z żadnemi innemi motywami nie skombinowany, wiódłby chyba co najwyżej do naśladowania ruchów lub ryków zabitego jelenia, ale nie do żmudnego rycia jego sylwetki na twardym materjale. — Wogóle zdaje mi się, że cały, częstokroć w doniosłości swej przeceniany zmysł naśladowczy w intelektualnem rozwoju ludzkości redukuje się do brania pewnych gotowych form z przyrody dla dzieł, do których one się nadać mogą, i nie jest niczem innem, jak tylko ekonomją myślenia, fizykalną zasadą najmniejszego wysiłku, do psychicznych zjawisk zastosowaną. Wiele by zresztą jeszcze w tym względzie było do powiedzenia, — to pewna, że popęd do naśladowania, będąc wcale ważnym czynnikiem w rozwoju sztuki, bynajmniej jej jeszcze sam zrodzić nie mógł ani temsamem nie określa jej istoty.

Zdaje mi się, że na początku przeważną rolę odgrywał tutaj moment poznawczy, i pod tym wzgledem zgadzam się najzupełniej z Womelą, choć sądzę, że w dalszym rozwoju sztuki on nazbyt i niesłusznie przewagę tego czynnika akcentuje. Zaznaczę Ci zresztą później punkt, na którym się drogi naszego myślenia rozchodzą.

Ale wracajmy do rzeczy. Otóż człowiek

pierwotny poznawał świat. Poznawanie to przedewszystkiem polegało na tem, że spostrzegał pewne rzeczy, na które dotąd nie zwracał uwagi. To go zastanawiało, dziwiło, jako rzecz nowa, domagająca się dopiero w umyśle właściwej apercepcji, a tem samem i utrwalenia. Ta psychologiczna dążność do utrwalenia wrażeń objawiała się u niego nazewnątrz mimowolną chęcią obrazowania. — Obrazował więc rzeczy widziane w rysunkach, — przeżyte w opowiadaniach, — odczute w krzykach, składających się na pierwszy śpiew, pierwszą muzykę.

W tem już znajdował zadowolenie, towarzyszące zawsze uzewnętrznianiu jakiegoś procesu duchowego u człowieka. Jestto uczucie pewnej ulgi poprostu, do którego przyłączała się jeszcze uciecha, wynikła z uświadomienia sobie własnej sprawności, własnej dzielności, w dziele objawionej.

Moment poznawczy jednakowoż, stojąc u kolebki sztuki, nie zakreślił jeszcze sam jej dalszych dróg, mogło z tego wyniknąć coś zupełnie innego, i o tem właśnie zdaje się zapominać Womela. — Stworzył on ścisłe badanie a w następstwie naukę. Już w samym popędzie do uzewnętrzniania wrażeń tkwi pierwiastek inny,

zmysłowy. A z tym w pewnym związku znajduje się przemożny czynnik, który według mego zdania dla sztuki — formalnie przynajmniej — jest rozstrzygający i nadaje jej dopiero cechy właściwe.

Wyobraź sobie takiego pierwotnego rzeźbiarza w otoczeniu współtowarzyszy. Wyrysował jelenia i spostrzega, że wszyscy, którzy rysunek jego widzą, rozumieją, o co mu chodzi!—Nietylko utrwalił swoje wrażenie, ale nadto narzucił je innym. I to narzucił bezpośrednio, bezwzględnie. Nie potrzebuje niczego tłumaczyć, ani wykładać,— nie potrzebuje używać mowy, to jest opierać się na poprzedniem porozumieniu co do znaczenia symbolicznego pewnych wyrazów i ich zestawień. — Przeniósł niejako w duszę widzów wprost swoje wyobrażenie, a przynajmniej to z niego, o co mu najwięcej chodziło, i uczynił to, nie pytając ich zgóry o zgodę: zmusił ich, aby sobie pomyśleli to, co myślał on sam i czemu w rysunku dał wyraz.

To samo zjawisko spostrzegł pierwszy śpiewak, czy muzyk; pewne krzyki, dźwięki pewne wywoływały w słuchaczach uczucia smutku, wesela czy grozy, — te uczucia właśnie, które wyrażał w nich śpiewak. A niepotrzeba było do

tego używać namowy ani przekonywania, że w tej chwili powinni być smutni czy weseli, — sam dźwięk, samo dźwięków zestawienie wystarczało zupełnie, ba! robilo nawet więcej, bo do tych uczuć zmuszało.

Tutaj są dopiero prawdziwe narodziny sztuki i tu jest dalszych jej losów wytknięcie. Człowiek spostrzegł, że utrwalając swe wrażenia w pewnej względnie prostej formie, może je w ten sposób ludziom narzucać i wynalazł przez to nowy sposób porozumiewania się, a nawet więcej: sposób władania nad duszami swych bliźnich.

Z tego wyrosła cała sztuka i w tem ona jest aż po dzień dzisiejszy. Dalszy rozwój wypełnia to koło nowemi momentami, okrywa niejako ciałem ten szkielet, ale poza ten zakres nie wyprowadza sztuki nigdy i nigdy wyprowadzić jej nie może...

IV

Nim odpowiem na zarzuty, jakie mi w liście stawiasz, przypomnieć Ci muszę jeszcze raz, że w tem, co tu piszę, nie mogę się kusić nawet o ścisłość i zupełne wyczerpanie materjału. — To w tej chwili przechodzi moje zamiary a może i siły... Pytałeś mnie, a więc chciałem Ci tylko pokazać w skróceniu drogę, na jakiej doszedłem do pojęć swych o sztuce. Wiem, że są w niej luki, — jeśli mi je wskażesz, będę je wypełniał, o ile mi starczy zebranego materjału, ale drogi samej nie porzucę, ani o słuszności wyników wątpić nie będę, dopóki mnie nie przekonasz, że jestem zasadniczo w błędzie. — Nie wierzę zaś, aby to się mogło stać naprawdę. Zbyt pewien jestem...

Zarzucasz mi, że przeskoczyłem przez pewne zjawisko, narodziny tej wyraźliwej sztuki

poprzedzające, pobieżnie tylko o niem wspomniawszy, a mianowicie zjawisko zdobienia gieometrycznemi figurami przedmiotów codziennego użytku, — a następnie zapytujesz mnie jeszcze, gdzie w mojej teorji miejsce jest dla harmonji i wogóle tak zwanego pospolicie piękna, które przecież jest w sztuce czynnikiem nie do pominięcia... Naumyślnie zestawiam te oba zarzuty, choć Ty je nie razem wymieniłeś, gdyż równocześnie na nie odpowiem.

Zdobnictwo jest objawem zgoła innym i nie ma nic wspólnego z żądzą poznawczą, która bądź co bądź leży na dnie pierwszych dzieł sztuki. — Jestto rzecz zmysłów, które znajdują przyjemność w kombinacji pewnych form, a zwłaszcza takich, gdzie różne pierwiastki — czy to linje, czy barwy, czy dźwięki — zostały w jedność sprzągnięte. Przyjemność estetyczną — wyraz doskonały, ponieważ greckie jego znaczenie określa odrazu, o co tu chodzi. Spostrzegając pewne rzeczy, musimy je mniej lub więcej mozolnie apercypować, to znaczy na zasadzie podobieństw i pokrewieństw wiązać z istniejącą już treścią naszego umysłu. Jeżeli natomiast mamy dany kompleks wrażeń: a, b, c, tego rodzaju, że związek między niemi już istnieje, —

a nadto, chociaż jest nowy, tak do zmysłów naszych przystosowany, że umysł w swojej treści, poprzednim doświadczeniem zdobytej, znajduje odrazu punkty oparcia dla jego apercepcji, — to owa łatwość, z jaką w takim razie ów kompleks wrażeń sobie przyswajamy, wywołuje w nas uczucie zmysłowej przyjemności. Tu leży źródło przedmiotowo tego, co nazywamy harmonją, podmiotowo zaś wszelkiej estetycznej rozkoszy. Niepotrzeba już zdaje się dowodzić, że im będą różnorodniejsze pierwiastki i im doskonalsza jedność z nich osiągnięta, tem intensywniejsza będzie rozkosz estetyczna. — Najprostsza i najprymitywniejsza będzie ona tam, gdzie różności prawie że niema, a jest tylko pewien porządek, lub ciągłość bodaj, spostrzeganie i apercepcję ułatwiająca, — np. symetrja, regularna krzywizna i t. p. — O tem zaś, gdzie różność w jedność się stapia, a gdzie nie, wyrokują w pierwszym rzędzie nasze zmysły, a raczej sama ich organiczna budowa, — jako przykład najprostszy niech posłuży połączenie dzwięków w akordzie, albo zestawienie barw dopełniających. Rzecz naturalna jednak, że zmysły nasze podległe są i w tym względzie kulturze i wysubtelnieniu, co pociąga za sobą mnożenie i wysubtelnianie rozkoszy estetycznej.

Dotknąłem tutaj sprawy, która już sama jedna mogłaby się stać przedmiotem gruby tom obejmującego studjum. — Nie mam zamiaru pisać. — To, com tutaj powiedział, wystarcza mi najzupełniej, chciałem Ci bowiem tylko zwrócić na to uwagę, że zmysł estetyczny, harmonja i wogóle to, co nazywamy pięknem zgoła inne miało początki, aniżeli sztuka sama, która nie ze zmysłowych, ale z intelektualnych przeważnie wypłynęła pobudek. Połączenie — i to nader ścisłe — tych dwóch strumieni, z różnych płynących źródeł, dokonało się dopiero następczo.

I to przyciąganie — iż tak rzekę — było wzajemne. Przedewszystkiem momenty sztuki wchodziły do zdobnictwa.

Jeżeli pominiemy pierwsze stroje, wojenne i weselne, jako rzeczy inny mające początek, bo wynikłe z chęci nadania sobie okazałości lub zwrócenia na siebie uwagi, to zdobnictwo przedstawi nam się przedewszystkiem jako nadawanie pewnej estetycznej (co to znaczy, już powiedziałem) formy przedmiotom do użytku służącym, a następnie pokrywanie ich wzorami, pierwotny zmysł estetyczny zadawalającemi. Początkowo mogły to być poprostu karby i nacięcia na drew-

nianej rekojeści młota kamiennego, przerywające monotonję wygładzonej powierzchni drzewa, — później pojawił się ornament gieometryczny, kombinacja linji i kół ze ścisłem o ile możności zachowaniem symetrji. A nareszcie te koła i te linje, faliste czy proste, i owa symetrja nie były niczem innem, jak utrwalaniem wrażenia, odniesionego z obserwacji przyrody. Najlepszy dowód, że ornament gieomytryczny objawia bardzo wcześnie dążność do przemienienia się na rośliny. Miejsce kół i linij zastępują gałązki, liście, kwiaty, — rysowane zrazu niedołężnie, schematycznie, następnie coraz wierniej. Początkowo mógł człowiek nie znajdować interesu w odtwarzaniu dokładnem widzianych tworów przyrody, — wystarczyło mu wzięcie z nich tylko gieometrycznego motywu, który mu sprawiał przyjemność estetyczną, — a zresztą może i nie wyrobiona technika nie pozwalała mu na więcej. Z chwilą jednakże, gdy na miejscu gieometrycznych wzorów pojawiają się rysunki roślin a później i zwierząt, środkiem zdobniczym staje się dzieło sztuki, z innych pobudek, a nie z chęci zadowolenia estetycznego zrodzone. Że tutaj, dzieło sztuki wartość swoją pierwotną i zasadniczą

poniekąd utraca i tylko środkiem zdobniczym się staje, dowodzi bodaj wszędzie objawiająca się dążność do odwrotnej przemiany, to jest to stylizowania wiernie początkowo odtwarzanych form, czyli do zachowania z nich znowu tylko tego, co daje wyłącznie estetyczne zadowolenie, z pominięciem pierwiastka intellektualnej wartości.

Tu jest początek tak zwanej sztuki stosowanej a po części i dekoratywnej.

Ale przyciąganie odbywa się i w przeciwnym kierunku. Dopełnienie warunków estetycznych w formach jakiegoś przedmiotu, czyli zharmonizowanie go, sprawiało, że stawał się dla zmysłów ludzkich ponętniejszym, a tem samem narzucał się łatwiej i z większą siłą wyobraźni i pamięci. Ponieważ zaś pierwiastek zmysłowy już a priori był w sztuce zawarty, jako dążność do uzmysłowienia pewnych kompleksów wrażeń i narzucenia ich przez zmysły innym ludziom, więc znalazła tu ona środek wielce pomocny dla dopięcia swych celów, którym nie mogła z natury rzeczy pogardzić ani go nie przyjąć. — Harmonja i estetyczne piękno nastręczyły się sztuce same, jako forma, w którą ona zrazu niemal bezwiednie dzieła swe ujmowała, aby im nadać pewną jednolitą całość

i tak — uczyniwszy je zarazem przystępniejszemi — wzmóc ich działanie.

Tu jest początek pojęcia: s t u k i p i ę k n e,— chociaż piękno nigdy istotą ani treścią sztuki nie było, nie jest i nie będzie, lecz tylko zawsze jej formą, i to wielce zmienną, zależnie od stopnia rozwoju naszych zmysłów, lub — jeśli wolisz: zmysłu estetycznego i jego wymagań w danym okresie czasu.

Zdaje mi się, że w ten sposób uzupełniłem jeden brak, który mi w liście wytykasz. — Następnie zarzucasz mi, że jakby z umysłu pominąłem sprawę powstania poezji, ograniczając się do plastyki i muzyki, które się łatwiej dały nakłonić do wielu teorji. — Przyznaję, że z poezją jest sprawa nieco więcej skomplikowana.

Mówiłem wprawdzie, że opowiadania, w których można by szukać początków poezji, wyprzedzały prawdopodobnie pierwsze dzieła plastyczne, wymagające już wyrobionej technicznej sprawności, ale z tego nie wynika bynajmniej, aby poezja miała być od sztuk plastycznych pierwotniejsza, — owszem, sądzę, że jest ona jako sztuka zjawiskiem pochodnem od muzyki i plastyki, a nawet i wyższem rozwojowo.—Powsta-

ła ona przez zastosowanie momentów plastycznych i muzycznych do mowy.

Już to samo, że poezja posługuje się mówionym językiem, określa jej odrębne nieco stanowisko wobec tamtych sztuk. Rysunek czy rzeźba działały wprost na zmysły, i to na swój zmysł właściwy: wzrok. To samo jest z muzyką, która na słuch działała. Działanie to było w jednym i drugim wypadku bezpośrednie, i nie wymagało żadnej poprzedniej umowy między twórcą a widzem czy słuchaczem. Inna rzecz jest z poezją, której środkiem wyrażania się nie jest kształt i dźwięk, same przez siebie się tłumaczące, ale mowa, nie tylko mówiona, lecz także umówiona, czyli konwencjonalna. Z pierwszego, onomatopeicznego języka, który powstanie konwencjonalnego musiał poprzedzić („prasłowo" u Przybyszewskiego), powstał śpiew, a w następstwie i muzyka. Język onomatopeiczny, wyrażający uczucia za pomocą wykrzyków, które u człowieka mimowolnie wywołują, a na przedmioty wskazujący dźwiękami, jakie one wydają (np. pies=hau, hau!), język, którym dotąd jeszcze przeważnie posługują się ludy bardzo dzikie i dzieci mówić nie umiejące, był jednak z natury swej ubogi i musiał z czasem ustąpić miejs-

ca językowi konwencjonalnemu, gdzie wyrazy oznaczają pewne uczucia, przedmioty i stosunki między przedmiotami na podstawie milcząco zawartej umowy, nie będąc do nich w niczem podobne. — To jest język, którym mówimy do dziś dnia. Resztki pierwotnej, onomatopeicznej mowy zachowały się w nim jeszcze tylko w niektórych nazwaniach (huk, tętent, śmigać, świerszcz i t. p.), jak gdyby na świadectwo przebytej w rozwoju drogi.

Język konwencjonalny nie jest sam przez się zrozumiały, — trzeba się go nauczyć, to znaczy zawrzeć umowę co do oznaczania pewnych pojęć i wyobrażeń za pomocą pewnych dźwięków. Poezja, tym językiem się posługująca, nie działa tedy tak bezpośrednio, jak muzyka albo plastyka, niema dla siebie osobnego, właściwego zmysłu, na któryby wprost działała, jak tamte na słuch, a względnie wzrok. Słyszane wyrazy zyskują tu dopiero znaczenie dla tego kto je rozumie. — Wobec tego zdaje się napozór rzeczą trudną uchwycić a r t y s t y c z n ą istotę poezji i doszukać się w niej tego samego zasadniczego pierwiastka sztuki, jakie znaleźliśmy w malarstwie i rzeźbie oraz w muzyce.

Ale mogą być różne rodzaje porozumiewa-

nia się za pomocą mowy. — Mogę komuś opowiadać jakiś wypadek po to tylko, aby znał jego przebieg. Mogę następnie kogoś przekonywać. Dawać dowody i zbijać wątpliwości, jakie w moim słuchaczu powstają. A wreszcie mogę komuś narzucić w opowiadaniu przebieg całego zdarzenia tak żywo, wraz ze wszystkiemi uczuciowemi ekwiwalentami, jakgdyby sam był jego świadkiem lub brał w niem udział. W tym wypadku opowiadanie moje będzie nosiło cechy artystyczne, będzie poezją, sztuką.

Wróćmy teraz do początków, gdzie zjawiska są prostsze i łatwiej je zanalizować. Jakich środków musiał opowiadający używać, aby wywołać ten właśnie efekt? Bezwątpienia starał się przedewszystkiem rzecz przedstawić plastycznie, to znaczy szukał takich zdań i zwrotów, takich określeń, któreby w umyśle słuchacza wytwarzały prawie zmysłowy obraz sytuacji, a następnie starał się tonem głosu zaznaczać, a tem samem suggerować mu stany uczuciowe, sytuacji tej odpowiadające.—Słowem wprowadzał do opowiadania swego pierwiastki sztuki plastycznej i muzyki, usiłując za pośrednictwem mowy działać odpowiednio na wyobraźnię wzrokową i słuch.

Że działanie na słuch było tu bliższe, bez-

pośredniejsze, a pierwiastki muzyczne wybitniejsze, wynika z istoty mowy, która z dźwięków sama się składa. Można sobie jednak wyobrazić, że opowiadający, dla żywszego uplastycznienia opowiadanego zdarzenia, ilustrował je także ruchami, przyjmowaniem odpowiednich póz, wyrazem twarzy... Wtedy oba pierwiastki, muzyczny i plastyczny, równoważyły się mniej-więcej.

Tutaj jest początek wszelkiej poezji i stąd zarazem wynika najpierwsze jej określenie, jako transpozycji plastyki i muzyki na ludzką mowę. Stary, wyszarzały, a jednak nie pozbawiony podstaw podział na epikę i lirykę ma tutaj także swe uzasadnienie, gdyż wskazuje na przewagę jednego lub drugiego czynnika. Pamiętać tylko trzeba, że pierwiastek muzyczny, uczuciowy, jest zarazem podmiotowym, ponieważ wyraża sposób reagowania podmiotu na wpływ zewnętrzny, podczas gdy pierwiastek plastyczny, przedstawiający rzeczy zewnętrzne, zmysłami dostrzegalne, możnaby raczej przedmiotowym nazwać. — A wreszcie zrozumienie tego początku poezji tłumaczy w następstwie naturalną dążność jej do dramatu, jako najwyższej formy, w której oba pierwiastki najdoskonalej się kojarzą i równie wybitne zyskują znaczenie.

Należałoby tu jeszcze wspomnieć, jak czynnik estetyczny na poezję wpłynął i jak jej nadał formę, objawiając się w sposobie zestawiania wyrazów i obrazów, w rytmie i w rymie, — ale to już z łatwością sam sobie odtworzysz na podstawie analogji do innych sztuk, o których mówiłem. — List mój dzisiajszy i tak urósł już do takich rozmiarów, że czas go zakończyć. Dlatego także odpowiedź na dalsze twe zarzuty odkładam do następnego.

V.

Odczytywałem był właśnie jeszcze raz Twój list poprzedni, z zamiarem odpowiadania nań w dalszym ciągu, kiedy mi nowy z poczty przyniesiono. Dziwisz się, że ja, zidentyfikowawszy gdzieś w pierwszym z wielu listów sztukę z twórczością, teraz mówię o wszystkiem, tylko nie o twórczości właśnie?— Bądż spokojny, przyjdzie kolej i na to!

Dotąd wspomniałem o trzech zasadniczych pierwiastkach, w sztuce zawartych:

Pierwszy to moment intellektualny, poznawczy, objawiający się w chęci poznania zjawiska i utrwalenia zdobytego o nim wyobrażenia czy też wywołanego niem uczucia.

Drugi, którybym nazwał par excellence momentem artystycznym, ponieważ stanowi wyróżniającą cechę sztuki i tem samem zakre-

śla jej granice, polega na ujęciu wyobrażenia lub kompleksu wyobrażeń w taką jedność i na takiem jego uzewnętrznieniu, że z jednej strony wyraża wszystko, o co chodziło, zdrugiej zaś narzuca się bezpośrednio jako gotowa całość świadomości drugich ludzi. Wyrażenie czegoś w sposób artystyczny jest też dlatego wyrażeniem najjednolitszem, najdokładniejszem i najzrozumialszem zarazem.

Trzeci wreszcie jest zmysłowy moment estetyczny, dodatkowy raczej i pomocniczy, a przedewszystkiem czysto formalny, na pewnej organizacji naszych zmysłów się opierający.

Toby był wynik analizy jakiegokolwiek dzieła sztuki, analizy czysto myślowej, logicznej, która naturalnie w przestrzeni ani w czasie przeprowadzić się nieda.—Ale możemy dzieło sztuki analizować i w innym kierunku, mianowicie nie ze względu na psychologiczne pobudki, które na powstanie sztuki się złożyły, ale ze względu na istotę samego dzieła.

Zwyczajnie mówi się tutaj o treści i o formie. Ten podział jest jednak bardzo nieścisły i bałamutny. Treść od formy, ani forma od treści oddzielić się w istocie nie dadzą, nawet myślowo, ponieważ każda treść musi być w formę

ujęta, a każda modyfikacja formy jest zarazem modyfikacją treści. Ale ludzie mówiący o treści i formie mają zazwyczaj co innego na myśli, a tylko wyrażają się nie ściśle. Chodzi im albo o fabułę ogólną i o szczegóły, w jakich jest wyrażona, albo też o pomysł i techniczne jego wykonanie. W pierwszym wypadku podział nie ma zasadniczego znaczenia, ponieważ nie jest niczem innem jak przeciwstawieniem pewnego wcześniejszego etapu w rozwoju dzieła jego stanowi późniejszemu, albo, co gorsza, samego żywego dzieła abstrakcji z niego wydobytej, temu, co „ma wyrażać" i co mogłoby niejako za tytuł uchodzić. Tak naprzykład jakby ktoś nazwał „treścią" grupy Laokoona śmierć ojca z dwoma synami w splotach węża, a potem, mówiąc o „formie", zaczął dzieło szczegółowo opisywać. Podział taki może mieć znaczenie wyłącznie praktyczne, metodyczne dla kogoś, kto dzieło opisuje, — w samem dziele jednak nie znajduje dostatecznego uzasadnienia.

Bez porównania donioślejszy i głębszy jest podział na pomysł i wykonanie, tylko i tutaj nie trzeba go identyfikować z podziałem na treść i formę, które—o ile wogóle mają jakieś znaczenie— są tylko czystemi abstrakcjami i niczem więcej.

Pomysł jest czemś więcej, aniżeli abstrakcyjną treścią. Ażeby sprawy nie komplikować, weźmy sobie znowu za przykład pierwotnego artystę... Póki miał w myśli wyobrażenie biegnącego jelenia, choćby nie wiedzieć jak dokładne i żywe, nie miał jeszcze pomysłu dzieła. Takie wyobrażenie mogło mieć wielu z jego towarzyszy, niektórzy nawet, co więcej polowali, żywsze i dokładniejsze, — a przecież żaden z nich nie stał się artystą. Dopiero z chwilą, gdy rzeźbiarz wyobraził sobie tego jelenia narysowanego w ten sposób, aby rzeczywiście wydawał się biegnącym jeleniem i uświadomił sobie środki, za których pomocą to może zrobić,—z tą chwilą dopiero miał pomysł dzieła gotowy, które już teraz tylko wykonać, zrealizować należało. Tak więc pomysł, we właściwem słowa znaczeniu, nie jest niczem innem, jak całem dziełem pomyślanem. W zasadzie wyprzedza on czasowo wykonanie dzieła, jako swą realizację, — a i w praktyce takby było, gdyby artysta zabierał się zawsze do pracy z pomysłem już zupełnie gotowym. Tak jednak częstokroć nie jest, —pomysł bardzo często dojrzewa ostatecznie dopiero podczas pracy nad jego realizacją, urzeczywistnieniem w pod zmysły podpadającem dziele. Ale

to jest już rzecz inna, o której później będę mówił.

Pomysł może nie być gotowy. Zauważyłeś już pewno, że w tym pobieżnym zarysie przedstawiły nam się trzy jego fazy. — Naprzód wyobrażenie jakiegoś zjawiska, a więc przedmiotu, zdarzenia, uczucia, — następnie wyobrażenie tegoż zjawiska, utrwalonego w innym materjale, i to w taki sposób, aby się ludziom jak najbezpośredniej w swej całkowitości narzucało, — a wreszcie to wyobrażenie, wsparte wyobrażeniem zastosować się mających w jego realizacji środków technicznych.

W pierwszej fazie pomysłu działa przedewszystkiem moment poznawczy, druga jest wyrazem momentu artystycznego, a w trzeciej objawia się najwyraźniej moment estetyczny, zmysłowy. Ta pierwsza faza, idea pomysłu i dzieła, przechodzi za pomocą pewnej transpozycji w fazę drugą, którąbym nazwał usymbolizowaniem idei, a ta znów przez uzupełnienie przeistacza sie w trzecią fazę, będącą ostatecznem sprecyzowaniem zmysłowego symbolu.

Terminologja, jakiej tu używam, wymaga pewnego wyjaśnienia. — Co do wyrazu „estetyczny“, to wspomniałem już w jednym z poprzed-

nich listów, że biorę go w znaczeniu szerszem, podobnem temu, jakie mu naprzykład nadaje Kant w Krytyce czystego rozumu. — Nie chodzi mi tu wyłącznie o harmonję jakąś, która jest zresztą rzeczą bardzo względną, ale o wszystko, co w organizacji zmysłów znajduje uzasadnienie i wprost do tych zmysłów się odnosi. Dlatego też wyobrażenie środków technicznych, w których się dzieło wyraża, łączę z momentem estetycznym. Mówiąc zaś o symbolizowaniu idei w dziele, biorę symbol w znaczeniu obszerniejszem wprawdzie od tego, jakie mu w ostatnich czasach nadały pewne literackie szkoły symbolistów, gdyż *nazywam tu symbolem każdą rzecz, która nie będąc zjawiskiem, o które chodzi, jednak sama przez się i bezpośrednio wywołuje wyobrażenie tego zjawiska*, — ale w ściślejszem zato, niż symbol naprzykład posiada w logice, gdzie nazywa się tak wszelki znak, choćby w niczem do oznaczonej rzeczy nie podobny, jeśli tylko — przez sztuczne bodaj skojarzenie wyobrażenie danej rzeczy na myśl naprowadza, a więc słowo wobec pojęcia, znak dodawania (+) wobec tej matematycznej operacji, głoska alfabetu wobec odpowiedniego dźwięku i t. p.

Ale powracam do rzeczy. — Mówiłem o tem, jak czasem nie gotowy jeszcze pomysł już się realizuje. Przedewszystkiem trzeba pamiętać, że owe trzy fazy nie zawsze — a raczej prawie nigdy — ściśle od siebie nie są oddzielone. — Często ideja, nie dość jeszcze jasna i nie dość w szegółach znana, już się poczyna symbolizować. Pierwotny rzeźbiarz miał wyobrażenie pędzącego jelenia, które z jakichkolwiek względów tak go zajęło, że się domagało artystycznego utrwalenia. Wyobraził sobie takiego jelenia przedstawionego na kości, ba! pomyślał nawet, jak to zrobić, jak kość trzeba wygładzić i linje konturu wryć w głąb, — a więc pomysł sprecyzował. — — — Gdy się jednak zabrał do roboty, spostrzegł, że nie wie dokładnie, w jakiej pozycji znajdują się nogi jelenia w pewnym momencie biegu! — Ideja była tutaj zbyt ogólnikowa, — moment artystyczny wziął gorę nad momentem poznawczym, prąc do wykonania dzieła, nie gotowego jeszcze w założeniu. Podobnie może się okazać niedostatek w symbolizowaniu pomysłu, lub w jego precyzowaniu. Można mieć ideję bardzo jasną i wyraźną, a nie usymbolizować jej dostatecznie. I to brak bywa tutaj dwojakiego rodzaju: Albo symbol — (przypominam

Ci, że symbolem nazywam tu i wszędzie transpozycję zjawiska na inny materjał według podanego powyżej określenia!) — otóż symbol może nie być wierny, to jest nie zawierać i nie wyrażać wszystkiego, co w idei było ważne, — albo też nie mieć siły suggestywnej narzucania odpowiedniego wyobrażenia, czyli nie być wogóle artystycznym symbolem w przyjętem tu znaczeniu. — W pierwszym wypadku jest zagubienie idei, któremu można jeszcze zaradzić przez wypracowanie i uzupełnienie symbolu. Dzieje się to zazwyczaj już podczas pracy wykonawczej, podczas urzeczywistniania pomysłu — np. malowania obrazu, pisania dramatu, — gdyż wtedy dopiero niedostatki jasno się uwydatniają. — W wypadku drugim, który łączy się przeważnie z brakiem jednolitej całości w dziele, wogóle niema sztuki.— Jeśli ideja wiernie jest wyrażona, może to być doskonała analityczna rozprawa na temat danego zjawiska, dokładny rysunek anatomiczny, słowem wszystko, tylko nie sztuka, której cechą charakterystyczną jest właśnie to jednolite i bezpośrednie narzucanie, suggerowanie wyrażonych w dziele wyobrażeń.

Niedostatki w precyzowaniu pomysłu stoją w prostym związku z nieznajomością środków

i nieumiejętnością posługiwania się niemi. Nie trzeba tylko tego identyfikować z brakiem technicznej sprawności w wykonaniu dzieła, — to jest rzecz znowu inna. — Kompozytor, który zna wszelkie środki, jakie ma do rozporządzenia i zaznaczył je w nutach, może nie umieć zagrać tych nut na skrzypcach równie doskonale jak zawodowy wirtuoz, nie zdolny naodwrót do żadnej kompozycji.

VI.

Jesteś doprawdy człowiekiem niecierpliwym. Zarzucasz mi znowu, że nie mówię o twórczości, gdy ja w istocie wszystkiemi drogami ku niej zmierzam. — Trzeba jednak o ile możności dokładnie poznać teren, nim się na nim zacznie kopać.

Dlaczego człowiek pierwotny obierał pewne wyobrażenia za ideje do swoich dzieł? Musiało w nich być coś, dlaczego one właśnie go uderzyły, że zapragnął je utrwalić a nawet innym narzucić, dając im wyraz artystyczny, to jest najdoskonalszy, jaki dać mógł. — Wyobrażenia, których apercepcja czyli przyswojenie w umyśle dawno zostało dokonane — u niego i u otaczających go ludzi — nie mogłyby mieć tej mocy. Przedewszystkiem bowiem w samorzutnym popędzie do utrwalenia i artystycznego usymboli-

zowania wyobrażenia jest chęć wsparcia dokonywującej się dopiero apercepcji, — a następnie nie potrzeba by takich wyobrażeń narzucać innym przez symbol artystyczny, — dośćby było wskazać na nie — jako na gotowe — przez jakiś umówiony, konwencjonalny symbol, jak naprzykład słowo, znak... Były to więc przedewszystkiem wyobrażenia nowe, które idejami dzieł się stawały. — W czasie, kiedy poniekąd wszystkie wyobrażenia były nowe, gdyż się dopiero w umyśle człowieka tworzyły, takie wszelkie porozumiewanie się miało cechy artystyczne, — taki był pierwszy język, onomatopeiczny,— takie było pierwsze hieroglificzne pismo, chociaż w tym wypadku chodziło już nie tyle o nowość wyobrażeń, jak o brak konwencji co do znaków, które musiały przeto same się tłumaczyć, nim ułatwiwszy zawarcie tej umowy, przetworzyły się z jednej strony w pismo zgłoskowe, z drugiej w ideograficzne, jak chińskie naprzykład.

W tej nowości wyobrażeń, domagających się artystycznego wyrazu, spotykamy nareszcie twórczy pierwiastek sztuki.

Właściwie każde wyobrażenie jest twórcze, jako synteza poszczególnych wrażeń zmysłowych, obecnych albo odtworzonych w pamięci. Bo na-

reszcie tworzyć nie znaczy nic innego, jak tylko syntezować dane rzeczywistości w taki sposób, że powstaje z nich jedność nowa, znacznie więcej wyrażająca, niżby wyrażała prosta suma składających się na nią pierwiastków. Tego pojęcia syntezy i tworzenia nie będę Ci tu obszerniej rozwijał, — jeżeli chcesz sobie przypomnieć, jak to rozumiem, to weź w rękę moje Prolegomena.— Nie o tę najpierwotniejszą twórczość jednak chodzi w sztuce. Wystarczała ona na pierwszym, przedwstępnym szczeblu rozwoju sztuki, gdzie wszystko jeszcze było względnie nowe, gdzie każda synteza wrażeń, każde wyobrażenie, jeśli w niem tylko uderzał jakiś niezauważony odtąd szczegół, mogło się stać ideją dzieła, psychologiczną pobudką, dostateczną ilość energji w sobie zawierającą, aby doprowadzić pomysł do wykończenia i urzeczywistnienia. — W miarę postępu sztuka nie zadowalała się takiem uzmysłowianiem i narzucaniem otoczeniu zbyt prostych idei; coraz więcej zaczynało chodzić mi o tę rzeczywistość wszystkim dostępną i znaną, a przeto nie „ciekawą“, lecz o nową rzeczywistość, w jednym ludzkim duchu dopiero stworzoną i jeszcze nie powszechną, o nowe ustawienia wyobrażeń lub o wykrycie w starych no-

wego, przeoczanego dotąd horyzontu. Dodać trzeba, że i dusza ludzka, ta synteza otaczających człowieka rzeczywistości, coraz więcej się komplikowała i bogaciła, znajdując w samej treści swej i w swoim sposobie patrzenia na zjawiska nowe ideje dla sztuki. W ten sposób pierwiastek twórczy coraz wyraźniej wybija się i zaznacza coraz silniej, jako zasadniczy czynnik sztuki. Artyści zaczynają — nie tylko gotowy świat na zawołanie w umysłach ludzkich uprzytomniać, ale nadto suggerować im nowy, swój własny, przez siebie stworzony, a nie mniej od znanego powszechnie rzeczywisty. (Bo zważyć należy, że cały świat jest sumą wyobrażeń i niema dobrej racji, aby przyznawać wyższy stopień rzeczywistości tym, które są powszechniejsze, a nie tym, co są bogatsze...) Było to, jakby na powierzchni morza tworzyły się fale i treść swą następnie na okół rozlewały... Artyści — twórcy stwarzają nowy świat i rozdzielają go w dziełach otaczającym ich ludziom.

Stąd też nie jest pozbawione pewnej racji zdanie, że sztukę stworzyło niezadowolenie ze świata obecnego, tylko trzeba je brać z mnóstwem zastrzeżeń, gdyż przedewszystkiem stosować się to może dopiero do późniejszego okresu w roz-

woju sztuki, a następnie niezadowolenie ono błogosławione stworzyło nie tylko samą sztukę, lecz wogóle cały postęp, stając się pobudką również do badań, wynalazków i społecznych udoskonaleń, — a nawet przyczyniło się do powstania religji, jako wyrazu tęsknot metafizycznych człowieka.

Pierwiastek twórczy ma największe pole do działania w pierwszej fazie pomysłu, w koncepcji idei i tu też najsilniej się uwydatnia, choć nie jest czynnikiem jedynym ani wyłącznym. Ideja przed ostatecznem usymbolizowaniem musi być jeszcze dokładnie poznana, a to jest już rzeczą analitycznej pracy myślowej. Nie wystarczy powziąć wielki zamiar, trzeba jeszcze wiedzieć dokładnie, co się chce zrobić...

Jednak i usymbolizowanie nie jest pozbawione momentu twórczego. Ta transpozycja nie jest taka prosta, jakby się mogła wydawać. Od wyobrażenia biegnącego jelenia do wyobrażenia rysunku na kości, który ma to samo wyobrażać— jest już długa droga, a cóż dopiero tam, gdzie ideja dzieła jest bez porównania więcej skomklikowana i mnóstwo różnych momentów zawiera! — Weźmy przykład względnie prosty. Malarz ma zamiar namalować krajobraz. To znaczy,

ma na początku wyobrażenie widzianej — przypuśćmy — okolicy... Linje, barwy, kształty, światła, oddalenie — to są momenty, które zsyntezował w swym umyśle w pewną całość, z których stworzył sobie ideję dzieła... Ale czyż tylko to? Równocześnie mógł być upał, lub zimno, mógł wiatr poruszać drzewami, mogły pachnąć kwiaty, ptaki śpiewać w zaroślach... I więcej. Artysta może rozmawiał z kimś przed chwilą, zdarzył mu się jakiś wypadek, który go wprawił w pewne usposobienie, był smutny albo wesoły, przygnębiony lub pełen radości życia, — i dopiero z tego wszystkiego, ze zjednoczenia tych oddziałujących wzajemnie na siebie najróżnorodniejszych momentów stworzył ideję swego dzieła! — A w domu ma do rozporządzenia pewną ilość farb i białą płaszczyznę płótna... I z tych bez porównania mniej licznych i rozlicznych momentów, z wyobrażeń barwnych plam i kształtów na płaszczyźnie, ma teraz zawiązać syntezę, stworzyć symbol, któryby wyrażał to wszystko, co w jego idei było. Gdy obraz będzie namalowany, ma patrzący nań widz nie tylko rozpoznawać zarysy i barwy przedmiotów ale czuć także żar słońca, zapach kwiatów, ptaków śpiew czy świst wichru, czuć radość, tęsknotę albo smutek, sło-

wem to wszystko, co się na wytworzenie idei złożyło i było w niej zawarte. Rzecz prosta, że dokonać tego może artysta tylko przez odpowiednie zestawienie, zsyntezowanie pierwiastków, jakiemi rozporządza: linji i barw, gdyż tylko w tym wypadku mogą one, zjednoczone w całość, wyrażać więcej, niż w nich się zawiera bezpośrednio. Odpowiednie zestawienie zielonych plam o pewnej wielkości i kształcie, przestaje być prostem zestawieniem barwnych plam i narzuca już wyobrażenie drzewa, — odpowiednie rozmierzenie tych namalowanych drzew w krajobrazie może być nie tylko lasem, ale budzić także uczucie osamotnienia, tajemniczości, cienistego chłodu i tak dalej. — A to zestawianie, łączenie danych pierwiastków w nową i więcej wyrażającą jedność syntetyczną jest właśnie tworzeniem...

To tworzenie symbolu jest mniej bezwzględne niż tworzenie samej idei, gdyż jest — jeśli się tak można wyrazić — tworzeniem na dany temat. — Ideja wyrastała z pewnych pobudek, niczem nie krępowana, jak tylko własną swą treścią wewnętrzną, — symbol musi się do tej idei stosować, musi ją właśnie wyrażać w sposób artystyczny, to znaczy najdokładniejszy i najwięcej świadomości innych ludzi ją narzucający.

W trzeciem stadjum, jakie pomysł przechodzi, w sprecyzowaniu symbolu, pierwiastek twórczy najmniejszą rolę odgrywa. Chodzi tu już raczej o umiejętne rozpoznanie wartości pewnych środków ekspresji i właściwe ich zastosowanie. Tego właśnie uczą się malarze i muzycy w szkołach.— Uczą się tam także jeszcze czegoś innego, mianowicie sprawności w technicznem wykonaniu dzieła — gry na jakimś instrumencie, władania pendzlem lub dłótem (poetów powinni by uczyć deklamacji i gry aktorskiej), czyli kunsztu do urzeczywistnienia sztuki koniecznego, — ale to już jest rzecz inna, o której później z Tobą pomówię.

VII.

Nie, mój drogi, tak nie jest, jak myślisz. Bynajmniej nie utrzymuję, jakoby nie można było mówić oddzielnie o treści i o formie dzieła; powiedziałem tylko, że po największej części ludzie, używający tych wyrazów, nie zdają sobie dość jasno sprawy z tego, co nazywają treścią a co formą i stąd powstaje zamieszanie pojęć i sądów. — Treść od formy mogę w ścisłem tego słowa znaczeniu oddzielić przez abstrakcję; naprzykład: u kuli bilardowej, gdzie nazwę sobie treścią materjał, z jakiego jest zrobiona, formą zaś kształt gieometryczny, który posiada... Mogę to wreszcie zrobić, mając do czynienia z dziełem naukowem, gdzie mam prawo osobno rozważać to, co jest w niem powiedziane, od tego, jak to powiedziane zostało, ale w dziele sztuki taki podział jest trudniejszy. Zważ tylko, że tak, ja-

keśmy sprawę postawili, właściwy moment artystyczny leży właśnie w pewnym s p o s o b i e wypowiadania rzeczy: wyrazistym i narzucalnym.

Do tego miejsca autor doprowadził rękopis. Przerwana tu myśl wymagała jeszcze dalszego rozwinięcia, okoliczności jednak, wymienione w przypisie na str. 197, 8 i 9, nie pozwoliły na to, co zniewala wydawców do wypuszczenia książki w postaci okaleczonej. Czynią to jednak w całkowitem przeświadczeniu, że, ocalając ten fragment od możliwej zagłady, spełniają swój obowiązek wobec pamięci poety i wobec piśmiennictwa ojczystego.

Przyp. wydawców.